

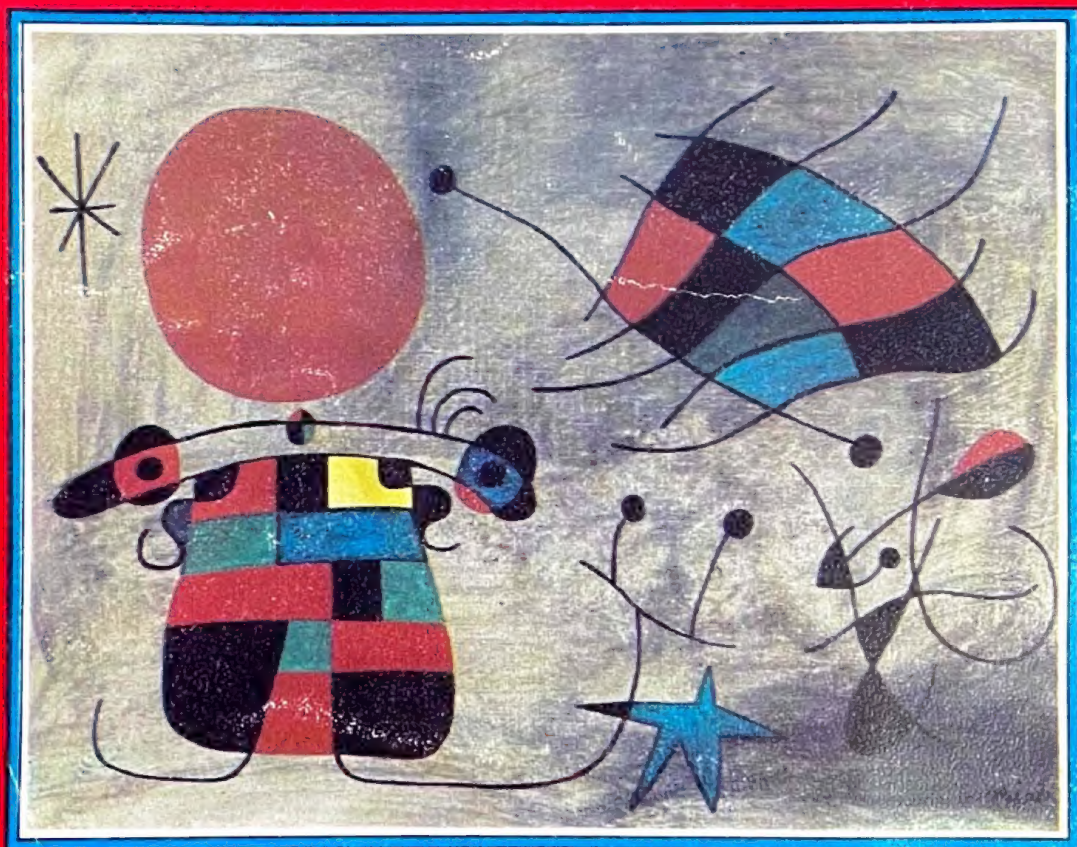
فؤاد الطير

ج. إ. موار

مئة عام من الرسم الحديث

مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا

ترجمة: نفري خليل



دار الحديث

الناشئ

وفرانك ايلفر

جي. إي. مولر

مئة عام من الرسم الحديث

الناشر
ترجمة : فخرى خليل
مراجعة : جبرا ابراهيم جبرا

دار المأمون للترجمة والنشر

بغداد - ١٩٨٨

**A Century of
Modern Painting
Joseph - Emile Muller
Frank Elgar**

مئة عام من الرسم الحديث

جوزيف - اميل مولر

فرانك إيلغر

الناشر

دار المأمون للترجمة والنشر

وزارة الثقافة والإعلام

حقوق الطبع والنشر محفوظة

رقم الإيداع في المكتبة الوطنية ببغداد (٣٣٧) لسنة ١٩٨٨

توجه المراسلات الى:

دار المأمون للترجمة والنشر

وزارة الثقافة والإعلام

بغداد - الجمهورية العراقية

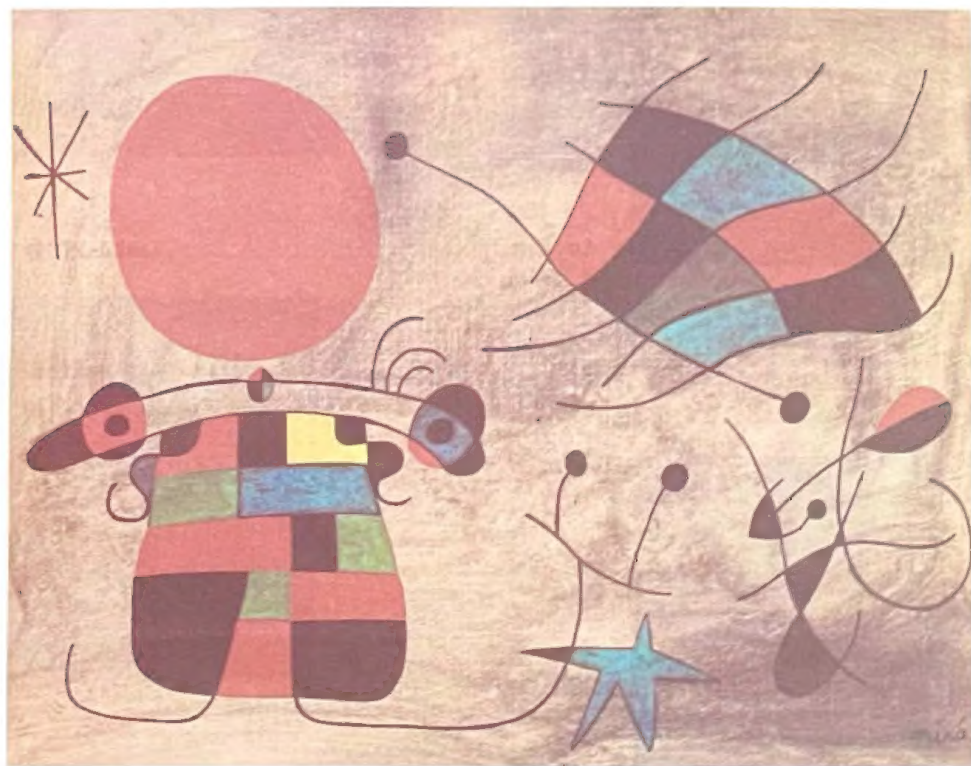
ص . ب : ٨٠١٨

تلكس: ٢١٢٩٨٤

مترجم عن الانكليزية

طبع بمطابع دار الحرية للطباعة - بغداد

الناشئ



المحتوى

- تقديم بقلم جبرا ابراهيم جبرا ١١
- توطئة ١٣



- الانطباعية ١٥

- الانطباعية الجديدة ٥١
- الرمزية والنايبة ٥٥



- الوحوشية ٦٣



- التكعيبية ٧٧
-



■ المستقبلية ٩٥

■ التعبيرية ٩٩

■ الرسم الميتافيزيقي ١١٥



■ الدادائية والسوريالية ١١٩

■ الرسم الساذج ١٣١

■ الرسم التجريدي المبكر ١٣٧

■ الرسم التجريدي ١٤٥

تقديم

بفكم جبرا ابراهيم جبرا

مع الكتابين الآخرين اللذين راجعت ترجمتهما للاستاذ فخري خليل، وهما «حوار الرؤية» و«الانطباعية»، الصادرين عن دار المأمون، يساهم هذا الكتاب في تأسيس، او ترسيخ، لغة نقدية للفن التشكيلي باللغة العربية. اضافة إلى التفاصيل المهمة التي توفرها هذه الكتب لفهم الحركة الفنية في مايزيد على قرن من الزمن. وقد تعاونت مع المترجم، وتحملنا العناء الجاد والممتع، في ايجاد المصطلح، وتحديد لغة المقترّب النقدي اللذين لا بدّ منهما في تحليل الاساليب والمضامين، لوضعها جميعاً في سياق التفجرات الذهنية المتعاقبة والمتسارعة، التي تميّزت بها الفنون التشكيلية في اواخر القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين.

فإلى جانب الدقة «العلمية» المتوخّاة في استعمال المصطلح، هناك لغة «فنية» لاتقلّ عنها ضرورةً وتنويراً، وهي لغة قد نقول عنها إنها وليدة النفس والعاطفة والخيال، لغة ساهم في خلقها الفلاسفة والشعراء والروائيون والرسامون مع النقاد. في محاولة النفاذ إلى هذه الطاقة الحركية في الفرد - والمبدع بشكل أخصّ - التي تجعل الصورة المرئية، الصورة التي تستوعبها العين بنظرة واحدة، وسيلة لاستعادة التجربة والتأمل فيها من ناحية، ووسيلة، من الناحية الأخرى، لاستخراج مكنونات العقل والقلب، ومتابعة احتداماتها وسكناتها.

وقد قيل إن الفنان هو ما يقوله عنه النقاد: لأن الكلمة، في خاتمة المطاف، هي التي تعطي عمل الفنان التقييم والتحديد اللذين يبرزان شأنه في التعامل الإنساني في المجتمع، والنقاد انما يتعاون مع الفنان في تعيين مسارات الابداع ومتابعة انطلاقاته وانعطافاته، وتفحص أثره في ما يتحقق للناس من الذوق وعادات الفكر، وبالتالي في حركة المجتمع نفسها. ومن هنا تظهر أهمية هذه الكتابة النقدية في الكشف عن جماليات لم تكن في الحسبان، والتأكد من تزايد الرصيد الفكري والنفسي الى جانب الرصيد الجمالي - وهو الذي يُغني الحياة، ويعمق إحساسنا بها، ويضاعف وقعها فبنا كل يوم.

واذ يستعرض هذا الكتاب الحركات الفنية التي باتت تقترن بأفكار الحداثة، فهو يظهر التنوع الهائل في رؤى الفنان حين غامر بابداعه في ما كان يبدو في معظم الأحيان خروجاً على المواضع الأكاديمية، والمسلمات الفكرية الموروثة. وبتركيز الكتاب على المبرزين في هذه المغامرة المنعشة للذهن، يعين المزايا التي جعلت من هؤلاء الفنانين مجدّدي حضارة العصر، ومؤثري المستقبل. حتى غدت اسماءهم تمثل بعض الرموز الأساسية للتجربة الخلاقة التي عرفها الانسان في زمننا هذا - وهي التجربة التي بتنا نشارك فيها كأمة عربية، مؤكدين دورنا الفاعل في تقدّم الانسان وتطوّر نظيرته الى الحياة.

توطئة

ان المئة سنة التي تفصلنا عن مانيه، منذ عرض صورته، اوليمبيا، هي بلا ريب احدى اهم الفترات اثارة في تاريخ الفن. فلم يحدث قبلا ان تغير الرسم بهذه السرعة، او استكشف الرسامون، بهذه الحماسة، هذا العدد من الاتجاهات المتنوعة. وعلى الرغم من ان هدف الكتاب وصف هذه التغيرات، الا انه لايسعى الى اعطاء تاريخ تفصيلي لها أو سرد قصتها بالوانها كلها، بل يكتفي بتقديم نُبذ عن هذه الحركات، وعن الفنانين الذين اصفوا على الرسم المعاصر اكثر ملامحه المؤثرة اصالة. لهذا السبب، فهو يكرس حيزاً واسعاً للفترة التي سبقت الحرب العالمية الأخيرة، وكذلك للفنانين الذين تركوا بصماتهم واضحة قبل عام ١٩١٤. اذ ان هؤلاء، في الواقع، هم الذين تصدوا للمشكلات التي اوضحت الشغل الشاغل لمن اعقبهم، الى العصر الراهن.

ان طبيعة هذه الفترة الصرف التي تناولها مؤلفا الكتاب فرضت معالجة مغايرة. فنهاية القرن التاسع عشر والعقود الأربعة الأولى من القرن العشرين هي من البعد بالنسبة الينا بما يكفي لكي نقف على حركاتها والفنانين الذين، اضطلعوا بها بمنظور واضح. والجزء الخاص بهذه المرحلة، الذي طبع عام ١٩٦٠ بعنوان «الرسم الحديث من مانيه الى موندريان».. عبارة عن سلسلة من الدراسات الشخصية القصيرة. وهذا يعني انه على الرغم من ان الحركات احتلت مكانها اللائق فيها، إلا ان الرسامين الذين كانوا السبب في شهرتها لم يكونوا رواداً في مسيرة التطور الفني وحسب، بل خالقي هذه الحركات التي تجلّت قيمتها وروعيتها بفضل اعمالهم بالذات.

اما الجزء الثاني الذي يغطي السنين الخمس والعشرين الأخيرة فيتعلق اساساً، بالاتجاهات الفنية، اذ لم يُتَح للتاريخ بعد ان يقوم اهمية المساهمات الفردية في خضم التجربة الحاصلة في هذه الفترة. ويبدو أن أكثر الوسائل ملائمة لتناولها هي مناقشة الافكار التي ألهمت التيارات الرئيسية في الرسم. وهذه الوسيلة في المعالجة لم تؤدّ بالمؤلف الى التضحية بالاعتبارات التي تمس اعمال الفنانين الفردية، إلا ان اهتمامه بالمعلومات الموضوعية حالت بينه وبين اصدار احكام نقدية عليها.

ان هذا الكتاب لايساعد القارئ على الوقوف على طبيعة المشاركة الاصلية للاستاذة العظام في الرسم الحديث وحسب، لكنه محاولة ايضاً لاستنباط المعاني الكامنة، غالباً، وراء النزعات المتضاربة التي اتسمت بها الحياة الفنية منذ عام ١٩٤٠ حتى الآن.



الانطباعية

ولد جيل الانطباعيين في الفترة الممتدة بين الاعوام ١٨٢٠ - ١٨٤١. وعلى الرغم من انهم كانوا يختلفون، افراداً، في خلفياتهم وتدريبهم وامتزجتهم تماماً الا انهم، كمجموعة، كانوا يملكون الاندفاع الحاد ذاته في التفرد والاخلاص. كلهم قدموا الى باريس حوالي عام ١٨٦٠، ونشأت بينهم جميعاً زمالة صادقة في التو. وتميزت مجموعتان في تكوينهما: احدهما في الاكاديمية السويسرية وتركزت حول بيسارو، والآخرى في ستوديو «غلير» وتركزت حول مونيه.

كان ستوديو «غلير» يتمتع بسمعة طيبة نسبياً، لتحرره من الاساليب المتزمطة في طرائق التدريس، تضاف الى ذلك ميزة اخرى هي الاجور الراضية التي كان يتقاضاها من الطلبة، والجو الطبيعي الرائق الذي كان يحيط به، فكان ان تنابو على الدراسة فيه اكثر من خمسمئة فنان. ولم يدخر مونيه وسعاً للانضمام اليه، برفقة عدد من اصحابه الجدد مثل: بازيل وسسلي ورينوار. وقد بقي هؤلاء على صلة مستمرة باصدقائهم الآخرين في الاكاديمية السويسرية، بفضل مونيه وبازيل. وفي ربيع عام ١٨٦٤ اغلق معهد «غلير» ابوابه نهائياً، فانتقل مونيه ورفقاؤه الى غابة «فونتنبلو» حيث شرعوا يرسمون في الهواء الطلق عن الطبيعة راساً. قبل حرب عام ١٨٧٠، كان انطباعيو المستقبل لما يزالون يقتدون بالمجموعة المؤلفة من بودان وجونكند وكورو ودوبيني، وفي مقدمتهم كوربيه. ومنذ عام ١٨٦٥ ومابعده، صاروا على صلة مباشرة بمن سبقوهم واثروا فيهم ايما تأثير، لاسيما بعد ان عمل البعض منهم معاً في باريس، وفي غابة «فونتنبلو» وعلى ساحل المانش.

يمثل عام ١٨٦٢ علامة مميزة في تاريخ الرسم. ففي العام المذكور لحظ كاستناري، الذي كتب عن اللوحات التي عرضت على الجمهور في «الصالون» الرسمي بباريس، وحاول ان يقوم ما وصفه بـ «الاتجاهات الحقبة التي سلكها الفن في عصره. التحول من «الواقعية» الدرامية التي تلعب بالعواطف الى «الطبيعة» المتحررة مؤشراً كافياً الى الموقع التاريخي الذي احتله مانيه وانطباعيو المستقبل بالنسبة لكوربيه.

في العام ذاته، توفي ديلاكروا تاركاً وراءه امثلة ثمينة للفردية والحرية الخلقة. كان تأثيره في الانطباعية كبيراً، حتى ان سيزان اطلق عليه (اجمل «باليت» في فرنسا). وقد تجلّى ذلك في الدراسة التي كتبها بول سنيك عنه في عام ١٨٩٩ بعنوان (من يوجين ديلاكروا الى الانطباعية الجديدة).

تقلّ مونيه وزملاؤه، قبل ان يستقربهم المقام على ضفاف نهر السين حيث اتخذ اسلوبهم شكله النهائي، من «إيل دي فرانس» الى ساحل البحر، ومن غابة «فونتنبلو»، التي مارسوا رسم مشاهدتها على غرار من سبقوهم، الى شواطئ بحر المانش حيث اكتسبت ألوانهم بريقها بسرعة. كان هذا المكان بمثابة مأوى قديم لرسامي الألوان المائية الانكليز، وللرومانسيين امثال: ديلاكروا وهيوبي وفلير

واسابي ودوپري، يزورهم كوربيه احياناً. ثم مالبتوا ان هجروه، في الايام التي ازدهرت فيها مدرسة «الباربيزون»، واضحى السين والساحل النورماندي مركزهم المفضل للرسم في الهواء الطلق بين الاعوام ١٨٥٨ - ١٨٧٠ .

هنا.. ولدت الانطباعية، والفضل في ذلك يعود الى يوجين بودان، الذي استضاف موني وكوربيه وبودلي وجونكند وعدداً آخر من الشباب، الذين فتحوا عيونهم على اللون السحري للضوء والماء. وقد كتب بودان في سيرته الذاتية قائلاً:

«كل ما قبل عني لا يؤهلني ان اكون في صف المواهب البارعة اليوم، لكنني استطيع ان اقول انني واحد من هؤلاء المبدعين. لقد كان لي تأثير نسبي في الحركة التي قادت الرسامين الى دراسة حقيقة ضوء النهار، والى التعبير عن مشاعرهم ازاء المظاهر المتباينة للسماء بأمانة تامة. وعلى الرغم من ان بعض هؤلاء، ككلود موني مثلاً، تجاوز ما استطعت انما انجازه، بفضل انسياقهم الجريء واخلاصهم الفذ لأمرجتهم الخاصة، الا انني ما زال اعتقد ان الذين الذين يكتفون لي قليل. فانا نفسي ادين لاولئك الذين امدوني بالنصح ووفروا لي النماذج لارسمها».

لحظ كاستنياري منذ بداية عام ١٨٦٣ ان عظمة جونكند تكمن في الانطباع الذي يولده رسمه. وعلى الرغم من ان صوره المنجزة في الاستوديو هي اعمال مكثفة ومتشابهة إلا انها بقيت ضمن الاطار الرومانسي الواقعي. وكانت لوحاته المائتة متميزة بلمسة حرة سريعة مشرقة مستمدة من الحياة رأساً. وقد علق ادموند غونكور في صحيفته في عام ١٨٧١ قائلاً:

«ان ما يدهشني هو التأثير الذي تركه جونكند، فكل المشاهد الطبيعية القيمة التي نراها اليوم أوحى بها هذا الرسام. انها تستعير سمواته واجواءه ومرايحه. ما من مشهد اكثر وضوحاً من مشاهدته. وعلى الرغم من ذلك يبدو ان احداً لا يذكر هذه الحقيقة». واعترف مانيه جهاراً بفضل جونكند عليه قائلاً:

«لقد ولجت الباب الذي فتحه لي جونكند عنوة.. وحططت بتواضع على مناظري البحرية».

كان الوعي حاداً بالمشهد المعاصر آنذاك. وما يبدو اليوم لنا طبيعياً وضرورياً كان يُعتبر، لاسيما في الفن، بُدعة ثورية في اواسط القرن التاسع عشر، حيث التقاليد الموروثة راسخة منذ القدم. وقد تولّد هذا الوعي نتيجة الاحساس المرهف للماضي، ولظواهر الحياة الجديدة التي شرعت تزحف على المدينة باطراد، بسبب الثراء الذي

رافق التقدم الحضري والصناعي. وتفجرت الشاعرية في عالم الرسم في عام ١٨٦٠ - ١٨٦١ في لوحة مانيه الموسومة «حفلة موسيقية في قصر التويلري». لم تكن جراتها تكمن في اختيار الموضوع، على الرغم من انه كان في الواقع جريئاً في ذلك الحين، بل في الانسيابية الحية الموجزة لضربات الفرشاة المتناغمة تناغماً كلياً والطريقة الحديثة في الرؤية، المتسمة بالتلقائية في الاستجابة. لقد عزى مانيه العرق الفني الذي طالما اشار اليه بودلير، وكان الفن الذي جاء بعده واطلق عليه (الرسم الحديث)، هو ، في الواقع، الرسم الصادق الأمين لذلك العصر.

مارس مونيه وريونار وبازيل اول مامارسوا رسم القوام الانساني في الهواء الطلق بين الاعوام ١٨٦٥ - ١٨٦٨، تحت التأثير الطاعني لكوربيه ومانيه. لقد حققوا في البدء مواضيعهم الاولى كرسامين رومانسيين، ثم ضمن مدرسة «الباربيزون» المستقلة. وبقيت غاية «فونتنبلو» ايضاً الخلفية المفضلة للتجارب الانطباعية الاولى التي كان رائدها المتحمس مونيه الذي اضحى «الموجة الاولى للانطباعيين» على حد قول ليونيلو فينتوري. وبتعاضد حركة الرسم في الهواء الطلق بدا ظل الشمس وكأنه امسى طوع بنانهم. وهلل الانطباعيون، وفي مقدمتهم كوربيه، للتأثيرات الخلابة التي يمكن استخلاصها من الاشكال الرشيقه والالوان البراقة للنساء المتأنقات في ضوء الشمس .

كانت الانطباعية غزواً تدريجياً للضوء الذي اضحى يؤلف قاعدة اساسية في الرسم. وكان ميدان فعلها وازدهارها المناظر الطبيعية، حيث تتلاشى التحديدات في تقلبات الجو الحادة المتعاقبة. لكن التجربة مع الضوء واللون لم تكن هي القصة كلها مع الحركة الانطباعية. فقد ولدت الدراسات المقيضة للقوام البشري مشاكل عديدة للشكل والفضاء والتكوين، وسعت لايجاد الحلول لها. وكان ثمره ذلك نشوء طريقة جديدة لرؤية العالم، عززت من جراتها الموجة التي صاحبته آنذاك بذيوع المطبوعات اليابانية وتطور التصوير الفوتوغرافي . -

ولما يقرب من قرن، نحت الثورات الفنية نحو احتلال مواقعها معتمدة على اساليب قائمة راسخة في القدم، سواء اكانت هذه الاساليب عريقة ام دخيلة ام بدائية في طبيعتها. وبالنسبة للانطباعيين، كان سحر الفن الياباني يتجلي في عفويته الزخرفية، وفي حيويته، وفي طريقته الساحرة لتشطير العالم المرئي وفق التناغم اللوني والخطي، وفي تحولاته المفاجئة في تناقضات قيم النور والعتمة. وكان الدور الذي لعبه التصوير الفوتوغرافي عاملاً موازياً في الأهمية على الرغم من انه لم يعط الأهمية التي يستحقها. كان تأثيره غير مقصود في الواقع، مادامت عدسة الكاميرا توجه وتدار من قبل حاملها وفقاً لأذواقه وافكاره. وقد ظهرت اولى اللقطات الفوتوغرافية في حوالي عام ١٨٦٣، كما ظهر التصوير الجوي والمناظر شبه المجسمة في حوالي عام ١٨٦٥. والمقارنة بينها وبين اللوحات المعاصرة آنذاك تمدنا

حقاً بمزيد من المعرفة. فقد عززت الكاميرا وعجلت في النمو الطبيعي للأسلوب الانطباعي، وبالتالي، رسخت النظرة التحليلية والنفسية تجاه العالم المرئي. ان المجموعتين المبكرتين اللتين تكونتا تلقائياً: الأولى في ستوديو «غلييه» والأخرى في الأكاديمية السويسرية، تقابلان بالضبط فرعي الانطباعية البارزين في أرجنتوي ويوننوا، فاحدهما رؤيوية وكونية في نظرتها، مأخوذة بسحر المياه المتفرقة والأضوية المتلألئة، وثانيتها رعوية وأرضية ينحصر اهتمامها بالقيم البناءة، ومخلصة في روحيتها لكورو. لقد احتضن كورو، بفطرته الجمالية التي امتدت خطوطها العريضة بعيداً في المستقبل، الجمالية التي تجعل الفن صوتاً معبراً عن مشاعر الفنان الدفينة. وقد لخصها مراراً في ملحوظات بليغة استقت منها لأول مرة كلمة «الانطباعية» معناها كاملاً، وترددت في مابعد بشيوع الفكرة القائلة: «الكتلة دائماً.. الكل، ذاك الذي له فينا اشد الوقوع. علينا ان لانفقد ابداً الانطباع الاول الذي يحركننا.. اخضع للانطباع الاول! ان كنا حقاً قد تأثرنا فالصدق في احساسنا سينتقل بدوره الى الآخرين»*



ادور مانيه

Edouard Manet

دُون ادور مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٣) العبارة الآتية في دليل المعرض الذي نظمته في عام ١٨٧٦:

«لا يدعي السيد مانيه قط انه قلب اشكال الرسم القديمة، ولا ادعى انه خلق اشكالاً جديدة. انه يسعى ببساطة لان يكون هو نفسه ولا احد سواه».

○ هذه الخلاصة مستقاة من كتاب (الانطباعية) الصادر من دار المامون. لجان ليماري للمترجم نفسه. اثرنا نشرها كما ليكور البحث متكاملًا



△ مله غاء على الحشاش - ١٨٦٢

▽ مله بار في الغوي بيرجيه - ١٨٨١



إذا كان مانيه قد اعتقد حقاً أن لامناص له من أن يدوّن هذه العبارة في دليل معرضه، فليس ثمة شك في أنه لم يكن يريد أن يكشف عن نواياه الحقّة بقدر ما أراد أن يخفي نواياه هذه عن الجمهور اتقاء غضبه. فمانيه، الذي استقى الإلهام في لوحته «غداء على الحشائش» من رافائيل وجيورجيني، كما رسم لوحته «أوليمبيا» بأجاء من لوحة تيسيانو «فينوس أوربينو»، لن يتعذر عليه إدراك البدعة التي جاءت بها رسومه مادامت تلك الرسوم تدعو المرء فوراً إلى قياس المسافة التي تفصلها عن النماذج التي استلهمت منها.

وحين رسم جيورجيني في لوحته «حفلة موسيقية ريفية» امرأتين عاريتين بجوار رجلين مرتدين ثيابهما، كانت هاتان المراتان تعبران في قواميهما عن مثالية فائقة: وجهاهما لا ينتميان إلى مثيلاتهن من النساء، انهما مظلالتان بكثافة، والضوء الذي يحيط بهما له شاعرية الغسق الحزين، والمنظر بكامله يتخذ مظهراً أسطورياً. غير أننا لانجد شيئاً من هذا في صورة مانيه، فالرجلان الظاهران في لوحته «غداء على الحشائش» قد يلقيان المرء مصادفةً، وهما يرتديان الزي ذاته، في شارع من شوارع باريس. أن قوام المرأة العارية الجالسة يخلو من أية مثالية، ويجسد قوام امرأة مألوفة ووجه امرأة مألوفة فعلاً. أما الضوء فباهت وطبيعي. والصورة بأكملها تمتلك سمة واقعية تناقض الوضع الشاذ الذي عُرضت فيه الشخص.

إن الشيء ذاته ينطبق على «أوليمبيا»، فقد كتب أحد النقاد «إن السيد مانيه الذي رسم العذارى الملوّثات لن يُتهم بتأليه العذارى الحمقات». فما الذي تعنيه تلك العارية «الهزيلة» عدا ما يبدو عليها من أعراض فقر الدم، وما الذي يعنيه وجود الزنجية والقطعة السوداء «التي تترك بصمات مخالبيها الملطخة بالطين على القماش؟» كما كتب تيوفيل غوتيه.

إن موضوع هذين العملين لا يعدو حقاً عن أن يكون ذريعة، والمهم فيهما ليست العلاقة التي قد تكون أو لا تكون بين شخصيها الرئيسة، بل تلك التي تقوم بين الألوان، وبين الأشكال ذاتها. فحين أراد مانيه أن يضيف بقعة ضوء رسم امرأة عارية، وحين شاء أن يضادّ بقعة اللون هذه بقعة معتمّة، رسم رجلاً بسترة سوداء، وزنجية، وقطة. بعبارة أخرى، إن الرسم الذي كان حتى ذلك الوقت وسيلة صار غاية بحد ذاته. وكان هذا بدعة غير مألوفة في حينها، وقلّ أن تتقبلها أمّجة الجمهور، بل قد تترأى له تحدياً مقصوداً وامتهاناً لذوقه وحكمه.

كان أسلوب «أوليمبيا» مُحيراً هو الآخر. فهذه الحجوم المسطحة، وهذه التحديدات السليكية، وهذه الظلال «المعلّمة» بخطوط من طلاء الأحذية، ولكن بعروض مختلفة» كما قال تيوفيل غوتيه، وهذه المساحات الضوئية الشاسعة تصطدم بأخرى معتمّة دون تمهيد لمرحلة انتقالية وسطى، وهذا الاختزال في العمق يُبرز الشخص بجلاء يماثل الصورة المقربة على الشاشة، كل هذا يناقض الرسم الذي مارسه أوروبا منذ القرن الخامس عشر، وبيّش أخيراً بولادة رسم جديد.

مع ذلك، وعلى الرغم من تأثير المطبوعات اليابانية التي احتضنتها باريس آنذاك بحماسة بالغة، فقد ابتعد مانيه في «أوليمبيا» و«المزمار» و«صورة ثيودور دوريه» عن التقليد المتوارث، لكنه بقي متمسكاً به في الصور الأخرى، مقيداً نفسه بأن يتحدث بلغة الرسم السائدة مع نبيرة شخصية.



في عام ١٨٧٤، قادته بيرتا موريسو، التي أصبحت أخت زوجته فيما بعد، إلى أقرب مايكون إلى الانطباعيين. وهذا يعني أن مانيه غير حاملة الوانه «الباليت» وصار يستخدم ألواناً أكثر لمعاناً وبريقاً، لكنه نادراً ما لجأ إلى رسم المشاهد الطبيعية الخالصة. وعلى الرغم من ادراكه لعبة الضوء، والتأثيرات الجوية في نهر السين أو في القناة الكبرى في البندقية، إلا أنه رفض أن يضحي بالعناصر الواقعية الملموسة وواظب على تلمين حضور الاشكال الانسانية، وثباتها، واتزانها.

لامرأ في أن مانيه بقي مخلصاً في التعبير عن الصورة الانسانية، فقد كان يتمتع بمراقبة العصر الذي عاش فيه. كان فيه شيء مما يتصف به الجوال، المتسكع، المسجل لظواهر ذلك المجتمع وسماته. وكان بين موضوعاته الجمع الأنيق من الناس الذي اعتاد أن يرتاد حفلة موسيقية في حدائق قصر التويليري، أو حفلة تنكرية في الاوبرا، أو السابله الذين يعج بهم شارع «دي برن» مثلاً. لقد نظر اليهم بانفصال تام، كأنهم اشياء مجردة امام عدسة الكاميرا، مع ذلك تجاوز فنه الموضوعية الجامدة. وعلى الرغم من أن مانيه لم يندمج في الشخصيات التي رسمها بعواطفه، إلا أنه كان يندمج فيها حين يرسمها. كان يقطاً، مُحَلِّقاً، وفي الوقت ذاته طليقاً مُتَّاراً، ولسسته تشبه لمسة فزانز هالز وفيلاسكيد، و لكليهما يكنّ اعجاباً خاصاً.

اما تلويينه الذي بدا خالياً من اي جديد فكان متميزاً. فالطراوة اللاذعة نوعاً ما تصبح في اوقات أخرى لا طعم لها، لكن تأثيرها غني عنيف. وحين تبني مانيه «باليت» الانطباعيين لم يتخلّ نهائياً عن الالوان الرصاصية والسوداء التي استطاع أن يخلق بها، قبل عام ١٨٧٤، تأثيراته الرائعة تلك. وبالجمع بين مساهمات الانطباعية وما أغنته به زيارته المتكررة للمتاحف، خلق اعمالاً، مثل «بار في الفولي بيرجر» حيث يتوحد الابتكار والتقليد بتناسق فريد، وحيث يتعايش سحر اللحظة الخاطف، الضبابي، غير المدرك، مع الرصانة والاتزان والصلابة، في صورة مذهشة ومنسجمة في الوقت ذاته.

ان الرسم الذي وصفه احد الكتاب في مجلة «كاريقاري» بأنه «انطباعي» كان قائماً فعلاً قبل سنوات من اطلاق هذه التسمية. فقد أوجت بها صورة ميناء الهافر المشهورة التي رسمها مونييه في عام ١٨٧٢ وأسماءها «انطباع.. شروق الشمس». فأصول الرسم الانطباعي تعود الى اواسط الستينيات من القرن التاسع عشر. كان مونييه يعمل آنذاك في باريس، وفي غاية فونتنبلو، وعلى شواطئ النورماندي. لقد اصغى لنصائح بودان وجونكند، وتجاوب مع صور كورو، ورسمامي الباربيزون، وكوربيه. وكان اصدقائه رينوار وبيسارو وسسلي وبيازيل قد اعجبوا بالرسم الذي اعجب به مونييه، وشرعوا يتحركون في الاتجاه ذاته.

وبعد الضجة - الفضيحة التي أثارها لوحة «اوليمبيا» التف كل هؤلاء الفنانين حول مانيه، لكنهم مع ذلك كانوا أميل إلى استحسان الموقف الذي اتخذته تجاه الرسم «الرسمي» السائد، منهم إلى جعل اسلوبه قدوة لهم. وقد افصح عن ذلك مونييه بوضوح في عام ١٨٦٦ - ١٨٦٧ عندما رسم «نساء في الحديقة». ففي البدء رسم اللوحة بأكملها في العراء، الأمر الذي كان يُعدّ بعد ذاته تحولاً جديداً. كذلك لم يعمد إلى تأثير ظلال فوق الوجوه والثياب البراقة باستعمال درجات لونية معتمة، بل استعاض عنها بالألوان الباردة الخضراء والزرقاء، وبذلك وضع تفاعلاً للألوان

مستقلاً عن اشكال الأشياء بدرجة انها أدت أحياناً الى ارباكها وازاحتها عن مواضعها. ولأريب ان ازالة الأشياء عن مواضعها في «نساء في الحديقة» قد تُسبب اليه وحسب، والحُجب الجوية نادراً ما تُدرك امام هذه الشخصيات الكبيرة التي ابصرها قريبة منه. لم يكن مونييه بعد قد هجر شكلاً في التخطيط تنتمي نقاوته الى الطريقة التقليدية في الرسم في الاستوديو، ناهيك عن الرسم في العراء. كذلك، فالطريقة الجديدة هذه أصبحت أكثر تعبيراً في المناظر الطبيعية التي رسمها مونييه وريينوار في عام ١٨٦٩ للصورة الشهيرة «مكان الاستحمام في غرينويلير» لأنهما رآيا الأشخاص هناك من بُعد، وكان في إمكانهما ان يركزا اهتمامهما على لعبة الضوء والجو اللذين أصبحا فيما بعد العنصرين الأساسيين في الرسم الانطباعي. كانت الفترة التي امضاها في انكلترا، اثناء الحرب الفرنسية - البروسية في عام ١٨٧٠، سبباً في تطور مونييه وببصارو السريع، اذ سنحت لهما في لندن الفرصة للتعرف على أعمال كونستابل وترنر، وهما (وان لم يبديا إعجاباً بلا تحفظ بأعمالهما) إلا انها وجدا في تلك الأعمال وشائج قُربى شجعتهما على المضي قدماً.

كان المعرض الأول الذي جمع ممثلي المدرسة الجديدة في الرسم معاً، في عام ١٨٧٤، في ستوديو المصور نادار في باريس حدثاً مهماً في تاريخ الفن، بحيث يميل المرء الى الاعتقاد بأن منظّميه ادركوا أيضاً قيمته وشأوا ان يؤكدوا عليه للملا. لكن الأمر لم يكن كذلك، فالفنانون الذين شاركوا في المعرض عرفوا انفسهم للجمهور الباريسي ضمن «شركة تعاونية محدودة من الرسامين والنحاتين والحفارين.. الخ» ولم يفكروا حتى باصدار بيان خاص بهم، او الاعلان عن تأسيس مدرسة معينة. أضف الى ذلك، انهم لم يكونوا جميعاً ينتمون الى الاتجاه ذاته، ولم تكن لديهم خصائص مشتركة. وعلى الرغم من ان عدد الذين شاركوا في المعرض بلغ ثلاثين فناناً، إلا ان ثمانية منهم فقط (هم: مونييه وريينوار وببصارو وسسلي وبيتراموريسو وغويومان وديغا وسيزان) اشتهروا بعدئذ بكونهم انطباعيين حقاً.

هل يعني ذلك أنهم ألّفوا مجموعة متجانسة؟ كانت طباعهم مختلفة، واهواؤهم - كما سنرى - متناقضة في نقاط معينة، لكن الذي كان يؤلف بينهم رفضهم كل ما له علاقة بالرسم الاكاديمي، وابتعادهم عن الموضوعات التاريخية والميثولوجية والعاطفية. والنعومة المفرطة والألوان المعتمة. كذلك جمعهم الاصرار على انتاج رسم معاصر، فاستمدوا مواضيعهم من الحقائق اليومية لزمانهم، وحاولوا ان يعبروا عن اثارتهم بأمانة. حتى وان اضطرتهم الأمر الى التصدي للقواعد التقليدية المتوارثة منذ زمن سحيق. كانوا جميعاً، الى حد ما، تحذوهم الرغبة في ان ينقلوا الى القماش كل ما يسبب لهم الاثارة في لحظة معينة وهم يرسمون، وليس رسم ما يعرفونه مسبقاً عن الأشياء ذاتها. اضافة الى ذلك، فضّل معظمهم رسم المشاهد الضبابية الطبيعية لضاحية «إيل - دي - فرانس»، حيث السماء في تحول مستمر بفعل الغيوم، وحيث الانعكاسات الوامضة على المياه المتحركة في نهر السين ونهر الواز.

وتحليل الظواهر الضوئية هذا قادهم الى ابتكار ارضية جديدة في حقل التقنية. لقد حددوا اللون «الباليت» بألوان المنشور الضوئي، وشرعوا يضعون في حساباتهم



مغنيه الابحار - ١٨٧٤

قوانين الالوان المكّلة. وحين اكتشفوا ان الالوان المكّلة الموضوعه جنباً الى جنب يصعد الواحد منها الآخر، وأن مزجها يؤدي الى ان يقضي الواحد منها على الآخر، استعملوا الوانهم خالصة بضربات قليلة ولمسات خفيفة، غير عابذين بتقاطعيها وارثياكها احياناً وهو ما حصل فعلاً، وطبقوا قواعدهم غريزياً لامنهجياً، فبدت رسومهم اكثر اتراقاً من أي من اسلافهم منذ ليوناردو دافنشي - واعطوا العالم الخارجي طراوة ونشوة وحيوية لم يعهدها من قبل: اكثر من هذا، اعطوه تنوعاً في تأثيرات الضوء لم تكن معروفة في أوروبا سابقاً.



كلود مونيه

Claude Monet

ليس هناك من يمثل الانطباعية خيراً من كلود مونيه (١٨٤٠ - ١٩٢٦) وليس هناك من وضّحها بجرأة اعظم، ومنطق أرحم، ومساومة أقل من مونيه. هل يعني ذلك ان عمله جسّد نظريته أحسن من سواه؟ انه يقول «نحن نرسم كما يغني الطير. الرسوم لاتصنعها الشرائع..»

هذه العبارة التي غالباً مايستشهد بها مونيه ينبغي ان لاتؤخذ حرفياً. فالتأمل دون ريب له مكان في فنه، التأمل (المرسوم طبعاً) الذي تلعب الغريزة فيه دوراً بقدر مايلعبه الاستقصاء المتمعن. وبعد هذا، فمونيه كان رسام سلسلة من اللوحات المتعاقبة أولها «محطة سان - لازار» بباريس التي رسمها في اوائل عام ١٨٧٦.

لقد شهد عام ١٨٧٦ فترة «ارجنتوي»، الفترة الأكثر «سذاجة» للانطباعية. وكان مونيه قد فرغ لتوّه من بعض أكثر الأعمال نجاحاً حول نهر السين وما يجاوره من الأمكنة في الاتجاه الجديد، فما الذي جعله يغيّر موضوعه وينتقي آخر، يبدو، للوهلة الأولى، أقل مدعاة للتصوير من تلك الرسوم التي انجزها حتى ذلك الحين؟ من الجائز ان يعود ذلك الى النقص بالذات في هذا النوع من التصوير الذي اغراه. فالفنانون العظام غالباً ما يندرون انفسهم لمهمة اكتشاف الجمال والشاعرية في أقل المواضع تصوراً واحتمالاً. قمحطة «سان - لازار»، مثلاً، اعطته الفرصة لدراسة عنصر يبدو أكثر انقلاباً من الماء: الدخان المنبثق من المكاثن. ان ضبابية هذا الدخان والتواءاته المتقلبة والوانه القزحية، التي تماثل خفة الجن، والتغيرات التي يضيفها على السطوح المعدنية والبيوت المجاورة.. كيف لايثيره ذلك كله؟

ان لفظة «السلسلة الحرة» طبقت بصورة مماثلة على رسوم مثل «تقتت الجليد» التي انجزها مونيه في فيتوي في عام ١٨٨٠. وبعد عشر سنوات ظهرت «السلسلة النظامية» التي تمثلها في اروع صورها لوحة «كاثدرائية روان» المرسومة بين عامي ١٨٩٢ - ١٨٩٤. والسلسلة تتألف من اكثر من عشرين تنويعاً، بالواجهة ذاتها دانسا. ومن زاوية نظر هي ذاتها في الأغلب. وهي توضّح لنا بجلاء ان أهم شيء لديه لم يكن الموضوع ذاته، لكن التأثير الذي يولده الموضوع في ساعات النهار المتباينة: في الجو الصحو او ذي الغيوم، في الهواء الطلق النقي او في الضباب. ولم يسبق لأحد من قبله ان غيّر مواضيعها قليلاً واكتشف تلك الأوجه المتعددة في موضوع واحد، او



مونيه غريشور - ١٨٢٩



مونيه على شرفة قرب الهالتر، - ١٨٦٦

بالأحرى لم يسبق لأحد ان اقتنص الحقيقة الخارقة المضاعفة للضوء والحو بمر
هذه الحساسية. هذه المظاهر الطبيعية سحرت الفنان بدرجة ضحى عندها بمادة
الاشياء وتماسكها ووزنها، واضمحلت واجبة الكاثودية الى غلالة لونية بارعة لم يبق
منها سوى ما يشبه الذكرى المتلاشية لبنائها القائم.

ان هذا التشويه للشكل ذاته اصبح اشد وضوحا في الصور المختلفة التي رسمها
مونيه لبناية البرلمان بلندن في بداية هذا القرن. فالبناية ذاتها، المحوطة اما بضباب
أزرق او ارجواني، تتخلل الشمس خلاله عن لونها الاصفر والوردي والبرتقالي، تبدو
شبحاً كان هبة ريح خفيفة قادرة على هزها. هنا يتذكر المرء قرنه، على الرغم من ان
مونيه لم يكن يمتلك رومانسيته، اذ مع الاعتراف بمخيلته الحاملة اضافة الى كونه
لاحظاً فذاً، فمن المؤكد ايضاً أنه كان حذراً كي لا يُغرق العالم في احلامه.



مونيه: نساء في الحديقة - ١٨٦٧

وعندما شرع مونيه في عام ١٨٩٩ رسم «زنايقه المائيه» كانت نقطة انطلاقه لما تزل طبيعية. فالحديقة المائيه التي صمّمها بنفسه في ضيعته في «جيفرني» أمّدتّه بالموضوع. وإذا كان في الامكان بدء تحديد الاشياء بسهولة، فان نباتات البركة، وعلى ضفافها الزنايق المائيه والنجس والحلوه «الوستاريا» والصفصاف الباكّي، اتخذت فيما بعد اشكالا مبهمه، ويدت لنا الرسوم ابرز مابدت نقاطا من طلاء، واثارا، وتنميقات وتشابكات لونية تكاد تؤلف اكتفاء في حد ذاتها. لهذا، في اواخر حياته ابتعد مونيه عن الواقعيه وحتى عن الانطباعية في فترة «أرجنتوي». فصوره «الحديقة المزهره»، و«البركة»، و«الحلوه-الوستاريا» تذكّرنا بالرّسامين التجريديين في هذا العصر، وهذا سبب الولع المتجدد اخيراً برسومه، بعد ان أهملت طويلاً سعيّاً وراء رسم أكثر تركيباً هندسياً.



ألفريد سسلي

Alfred Sisley

كان ألفريد سسلي (١٨٣٩ - ١٨٩٩) في بدايته قريباً من كورنو، وحتى حين سمح لونه ان يقوده باتجاه الانطباعية لم يقطع صلته باستاذة كلياً، مع ذلك، فان كانت حواسه تستيقظ بسهولة كحواس سلفه ولا تقل ادراكاته طراوة عنه، فان الوانه اكثر تمايزاً لأنها اعتمدت على الرؤية اكثر من اعتمادها على الخيال. عاش سسلي وتجول في «إيل - دي - فرانس» وفي منطقة فونتينبلو في الأخص. هنا كان يرسم ضفة نهر أو قناة أو طريقاً يؤدي اما الى القرية او يتلاشى بعيداً، وهناك

سسلي. ساحة في أرجنتوي - ١٨٧٢



تقبع القرية يغمرها الضوء الثلجي الناعم، او تكتسح دروبها مياه الفيضان الطينية. ومهما يكن موضوعه، فانه يجلس لراقبه بهدوء. فالفيضان بالنسبة اليه لم يكن كارثة. والغيوم المتسللة من اعماق الأفق زاحفة نحو السماوات لن تجلب البرق او المطر في صحوتها: فهي لا تعبأ بالعاصفة المنذرة بل تنساب عموماً في الفضاء الرحب، بحيث يتبادر للمرء ان مهمتها تنحصر في تنقية الضوء والسماح للهواء بالمحافظة على طراوته، وتخفيف حدة الالوان في العالم.

ظل سسلي حتى عام ١٨٧٧ استازاً في التعبير عن ظلال المعاني والتحولت الرهيفة. لكنه في حماسه لأن يحذو حذو مونيه حاول ان يزيد من حيوية الوانه الى ابعد مدى. وشرع منذ ذلك الحين يعمل جاهداً على تحقيق ذلك، إلا ان رسمه صار عموماً اقل اقناعاً، وبفقدانه اتزانه فقد فنه شيئاً من رفته البديعة، وتميزه، وفي احيان كثيرة، صدقه.



كاميل بيسارو

Camille Pissarro

بدا كاميل بيسارو (١٨٣٠ - ١٩٠٢) سيرته الفنية، شأنه شأن سسلي، تحت تاثير كورو، ثم خضع مثله، بتوجيه مونيه، للانطباعية واتخذ له مسلكاً باتجاه تأكيد شخصيته المستقلة. كان بيسارو وسسلي يمتلكان حساسية متماثلة، على الرغم من اننا نجد في اعمال بيسارو مسحة من القلق الذي يفقدته سسلي.

داب بيسارو، حتى عام ١٨٨٤، على اختيار موضوعاته من المناطق المحيطة بـ «بونتواز» في الأخص. كان يضع احياناً مسند الرسم على ضفاف نهر «الواز» او في زاوية طريق، وقد يتوقف احياناً أخرى عند بوابة مزرعة قبالة فلاح عائد الى بيته من حقله، او قبالة امرأة تدفع عجلة. وقد يطيب له المقام في حقل يقوم فيه الحصاد، او بجوار مجموعة من البيوت تكاد تغطي واجهاتها الاشجار. هذه هي الموضوعات التي عشقها، لا للمساتها للخضر في تضادها مع السقوف الحمر وحسب، لكن بسبب الخطوط التي تليقها الجذوع والاعصان على قماشة اللوحة ايضاً. وعلى الرغم من انطباعيته بقي بيسارو، في الواقع، داعية الى قدر معين من الصلابة والبناء في الرسم.

وفي عام ١٨٨٦ سمح ببيسارو لنفسه ان ينساق تحت شعار الانطباعية الجديدة. لكنه سرعان ما ادرك انه قد ارتكب خطأ، وان رسمه اضحى منهجياً صرفاً جفت حيويته، فكان ان استعاد حريته بعد حين.

رسم ببيسارو في سنوات حياته الأخيرة، وفي فترات مختلفة، مشاهد للمدن (باريس، روان، ديب)، وحين كان يطل من نافذته على الشوارع والجسور وضفاف السين، يعانق الفضاءات الشاسعة ويقتادنا الى منظورات عميقة، وبذا يمنح رسومه الاتساع والفخامة في الرؤية التي يقرنها المرء بباريس. وقد عالج موضوعاته بحرية أوسع من اعماله السابقة في فترة السنوات ١٨٧٠ - ١٨٨٠، وأمسى تلوينه أكثر دفئاً وتخطيطاته أكثر ايجازاً احياناً. مع ذلك، فإن الأشياء بالنسبة اليه ماتزال تحتل مكانتها في الصورة، وعلى النقيض من مونييه بقي مخلصاً للأصول الواقعية التي نشأت عنها الانطباعية.



أوغست رينوار

August Renoir

قد يوصف مونييه وبيسارو وسسلي بأنهم رسامو المشاهد الطبيعية، غير ان أوغست رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩) نذر نفسه بصورة رئيسة، ان لم يكن كلياً، لرسم الأشخاص. هو الآخر اتخذ من الضوء له مذهباً، واستغله في كل صورة من صورده، لكنه بدلاً من محاولة الامساك به قبل ان ينسلّ سريعاً فيغير السماوات والماء والحشائش والأشجار، وجد متعة في اقتناصه وهو يداعب وجه أو جسد شابة عارية. وعلى الرغم من انه اراد للضوء ان يخترق الاجساد إلا انه لم يشأ لها ان تتلاشى فيه، فحجمها، والى حد ما توازنها، كان يعني الكثير له.

في هذا المجال، كان وضعه يشبه بعض الشيء وضع مانيه، الذي يماثله ايضاً في تعلّقه، على الرغم من كونه مجدداً بالتراث. ورينوار، مثل مانيه، كان معجباً بتسيانو وشيلاسكيز وديلاكروا، لكنه أبدى حماساً معادلاً لروبنز وبوشير. فالاثارة الحسية التي وجدها في اعمالهم كانت غزيرة لديه مع انها في طبيعتها لم تماثل بالضرورة ما يملكه هو. فقلّ ان رسم روبنز أو بوشير عارية دون التلميح الى فكرة الفاكهة المحرمة،



رينوار: غداء على القاروب - ١٨٨١

اما بالنسبة الى رينوار فالعري حالة طبيعية جداً فاذا ما وُجد إيروس (إله الحب عند الاغريق) في صوره فهو إيروس الوثني وليس ذاك الذي قصده نيتشه بقوله: «اعطته النصرانية سمّاً ليشربه فلم يقتله، بل حطّ من خلقه وقاده الى الرذيلة». لاشيء أبعد من الرذيلة بالنسبة الى عاريات رينوار، فليس فيها من الدعارة او الفسق شيء، فهذه الأجسام اللؤلؤية الرقيقة تبدو في الواقع كأنها لم تعرف حمى العواطف وجيشانها. هي هنا امامنا في حالة براءة... براءة حياة حيوانية هادئة، اللّهم إلا اذا استحضرت الوجود الكلي السلمي للفواكه والأزهار.

في فنه، لن نعثّر على أثر للعذاب، للقلق الذهني او للتعقيدات النفسية. ونحن حتى في صوره الشخصية امام وجوه متألقة مستبشرة، لاتعبّر إلّا عن لذة العيش في العراء، في غمرة الضوء الناعم والشميد معاً. ونساء رينوار في الواقع شبابت نضرات في معظم الأحيان، والمرأة عنده هي حواء التي تسكن جنة لاوجود فيها لشجرة المعرفة او الأفعى!

شيء من الفردوس يبقى مكتنفاً امرأة رينوار، حتى حين تضع عليها ثياب شابة باريسية، او حين ترقص تحت اشجار طاحونة غاليت، او حين تصغي الى الموسيقى

او تضع القبعة على رأسها لدى الخياط. هي، باوضاعها المختلفة، تنتمي تماماً الى الفترة التي رسمت فيها. وكل مَنْ يود التعرف على المجتمع الباريسي في ظل حكم نابليون الثالث او اثناء السنوات الأولى لقيام الجمهورية الثالثة، أو يشأ ان يعرف ماذا كان يرتدي الناس وكيف كانوا يسَلُون انفسهم، عليه ان يلجأ الى رينوار بقدر ما يلجأ الى مانيه.

ومع اقتراب عام ١٨٨٢، وعلى الرغم من انه رسم عدداً من الاعمال عُذَّت من روائع الانطباعية، اعتقد رينوار انه قد وصل الى طريق مسدود. وفي اثناء رحلة قام بها الى ايطاليا واعجب خلالها برافائيل / أ. ناهيك عن جداريات بومبي الجصية، شرع يفكر بأنه «لم أكن اعرف قبلاً كيف أخيط او أرسم». وكان ان قرر بعدها ان يركّز على التخطيط كثيراً، وركّز عليه فعلاً سنوات عديدة، فصار رسمه قاسياً واللوانه «حادّة» وضوؤه جامداً وتكوينه اكثر افتعلاً. مع ذلك، خرج فيما بعد من ازمته ناضجاً متجدداً، وازال القسوة من تخطيطاته، ومنح الاشكال بهاءً وتماسكاً جديداً. لم يعد ضوؤه جامداً ولا هو استعداد حريته الوامضة. كان الضوء في الماضي يطفو على اجساده وحسب، وصار الآن ينساب فيها عميقاً. فرينوار، الذي عاش معظم ايامه



رينوار: رانسة



رينوار: لين بمظلتها الشمسية - ١٨٦٧

منذ عام ١٨٩٧ فما بعد في جنوبي فرنسا، أراد ان يُعرض نسائه للشمس الحارة المنعشة لينضج كما ينضج الخوخ!

وعندما يتخيل رينوار المشاهد التي تسترخي فيها نساؤه، لا يعود يفكر بالمسرات التي يستمتع بها سَكَنَةُ المدينة: انه يفكر بالنساء الاقرب الى الباخوسيات اللواتي يجدهن الانسان عندما يتملص من تقاليدِه الاجتماعية وينطلق حراً الى الطبيعة. فالاجسام الآن بضّة غنية الى حد الاقراط، كما قد يتبادر للمرء الولم يكن واضحاً ان الفنان كان يرمي الى شيء ابعد من كونه جمالياً بحتاً. انه عشق الحياة وتمجيدها، بعطائِها ويدايتِها ونشوتِها. ولئن يكن مثل هذا الضوء الثمل قد اكتسح كل ما في اعماله الأخيرة، ولئن يكن الدم الذي يسري في عروق هاته النسوة، والنسغ الذي ينتشر في الأشجار والنباتات، يبدو وكأن مصدره واحد، فالأجسام لا تتلاشى قط في المشهد الطبيعي بل تثريه باشكال طرية وايقاعات دقيقة، في الوقت الذي تحافظ فيه على حيويتها وصلابتها.



إدغار ديفا

Edgar Degas

عل الرغم من ان ادغار ديفا (١٨٣٤ - ١٩١٧) ينتمي الى المجموعة الانطباعية وساهم في معارضها كلها تقريباً، إلا ان له بعضاً من السمات المشتركة مع مونيه او رينوار فقط، فهو نادراً ما رسم المشاهد الطبيعية، وقَلَّما ولع بالرسم في الهواء الطلق. كان يبحث عن التلقائية في حركة الانسان او الحصان، ويفضل ان يحل الضوء وراء الأبواب، في الدواخل، حتى وان كانت الاضاءة اصطناعية. كان مخطئاً أكثر منه رساماً، في الوقت الذي قلَّ أن عمد الانطباعيون الى التخطيط. قاده تكوينه الفني ايضاً الى ان يعبر عن نفسه بالخط اساساً. كان تلميذاً لأحد اتباع أنكر، وقام برحلات متعددة الى ايطاليا حيث درس اعمال اساتذة القرن الخامس عشر (بولايولو وبوتشيلي ومانتينيا) أكثر مما فعل مع رافائيل وميكلائنجلو. ولكن زغبته في فهم الفنانين الذين أعجب بهم لم تحل دون ان يحرز افكاراً متقدمة في



ديغا: في ساحة السباق - ١٨٦٩ / ١٨٧٢

وقت مبكر. ومنذ اوائل عام ١٨٥٩ كتب في يومياته يقول: «لم يحدث ان رسم احد قط بنايات او بيوتاً من الأسفل؛ من تحت او من مواقع قريبة كما يلحها المرء حين يمر على الشارع». وقد واثته الفكرة لتنفيذ سلسلة من الرسوم من هذا المنطلق للموسيقيين، مثلاً، والراقصين والمقاهي المضاءة وقبل ان يشرع بتنفيذها فعلاً رسم العديد من الصور الاسطورية والميثولوجية، كما رسم عدداً من الصور الشخصية لاختلو من تميز واضح.

كانت فكرة سباقات الخيل اولى تلك الافكار التي اقتبسها من الحياة المعاصرة آنذاك. وعلى الرغم من انه بدأ رسمها في عام ١٨٦٢ فلم يتسنّ له ان يقدم تأويلاً لها الا بعد ان رسم في عام ١٨٧٣ «العربة في السباق» حيث كشف اهم السمات المميزة في فنه.. اي ما ليس متوقعاً في تصميمه. ففي طريقته في دفع العربة (موضوعه الرئيس) الى زاوية القماشية، مقتطعاً القسم السفلي منها، حاذفاً بعض قوائم الحصان، وأكثر من هذا تخلّيه عن جزء من الحصان الذي يبدو في المقدمة، كان فريداً في معالجته تلك لم يقدم عليها فنان اوروبي من قبل. فمن أين استمد جراته



ديغا. مغنية المقهى - ١٨٧٨

هذه؟ الجواب واضح: لقد تأثر بالمطبوعات اليابانية التي غزت باريس، وتفحص أعمال المصورين الفوتوغرافيين من حوله، ولم تكن مصادفة انه امتلك في رسمه كثيراً من ملامح اللقطات الفوتوغرافية. تأكدت خصائصه المتميزة في سباقات الخيل التي رسمها في السنة التي اعقبت عام ١٨٧٣ وجدد نفسه أكثر فأكثر بما هو ضروري وحسب، واضحى شكله مبسطاً أكثر فأكثر. وفي حماسه للتنوع في المواضيع والحركات لم يعمد الى التركيز على رسم السباق ذاته، بل رسم، في الواقع، اللحظات التي تسبق الانطلاقة المرتقبة، وتشد الخيول وراكبيها شداً في غمرة التوتر العام. اما في ما يتعلق بحركات الجسم البشري، فقد درسها عن كثب بمراقبته الراقصين والراقصات في دار الاوبرا. ومما يلفت النظر انه غالباً ما يرسمهم في حجرة الانتظار او في قاعة التمرين اكثر مما يرسمهم على خشبة المسرح ذاته، فهو لايولي اهتمامه بحركاتهم الرشيقة قدر اهتمامه بأمزجتهم غير المألوفة. كذلك دأب على تغيير زاوية رؤيته وحاول انتقاء تلك التي يبدو فيها المشهد المكلف مثيراً. وهذا السعي الى ماهو

غير مالوف، قاده ايضاً الى دراسة تأثيرات الضوء الاصطناعي في فعاليات التسلية في المقهى، أو في المسرح أو الاوبرا. ولم يكتف باقتناص الغرابة الكامنة في الضوء الأبيض والظلال الخضر التي يلقيها ضوء المصباح النفطي على الوجه أو الذراع، بل استخدم هذا النمط من الاضاءة في تجزئة الفضاء التقليدي، مستعملاً الظل لتضييقه والضوء لتوسيعه وتعميقه. لم يكن مولعاً بالحدود الفاصلة في تكويناته، وغالباً مااندفع العين من مقدمة الصورة الى عمقها دون ان تتمكن بالنظرة الأولى من احتساب المسافة التي قطعها. وينجم عن هذا شعور بانذهال شاعري تزيد عنفوانا جراته في قطع اجزاء من اشكاله.

في نزوعه لاكتشاف اوجه جديدة لذلك الجزء الخفي من الحقيقة الذي فتنه، اقبل ديفاً على ارتياد حوانيت صانعي القبعات النسائية والغرف الخلفية، حيث النساء المتعبات المتثاقبات يقمن بكّي الملابس. انه يفاجئ النساء في خلوتهن، يخططن هنّ جاشمات في احواض الاستحمام، منهمكات في غسل انفسهن. ثم ينصرفن الى الاهتمام بزينتهن. مع ذلك، اذا بدافنه فاضحاً فلم يكن ذلك بقصد اثاره الشهوة. كان ديفاً يلحظ بفضول لكن دون اشتها، هو على النقيض من رينوار، لم يعظم العري ولم يصوره حالة طبيعية. بل خلق لدى المرء احساساً بأنه موجود بضع لحظات فقط ثم سرعان ما تخفيه الملابس.

يقول ديفاً: «ليس هناك فن اقل تلقائية من فني». والحق انه لايسجل الانطباعات التي تأتي بها المصادفة في طريقه: انه ينتقيها، يحللها، ثم يحولها حالة أخرى باسلوب تأملي مُقرر. ومنذ عام ١٨٨٠ وما بعد، عمد ديفاً الى الانتفاع من قلم الياستيل اكثر فأكثر الذي هيا له بأقصر الطرق. ان يكون ملوناً بالخط. في الوقت ذاته قوى ألوانه، ولم تتوقف قط عن النمو حيوية تظليلاته المتعارضة، وسعة بقمه اللونية، وحرية نغماته اللونية وتوجهها، وفرادة تناغماته.



بول سيزان

Paul Cézanne

على الرغم من ان بول سيزان (١٨٣٩ - ١٩٠٦) تحرك منذ عام ١٨٦١ في اطار الحلقة التي ضمت انطباعيي المستقبل، الا ان رسمه لم يكن ذا صلة باعمالهم الا



سيزان: حياة سلطنة - ١٨٨٧

بعد عشر سنوات، عندما استقر في «اوثير» وعمل بنهيجة بيسارو. عند ذاك فقط ظهرت بوادر اسلوبه الثوري، فرسم مشاهد طبيعية هادئة بألوان صافية. كان اقل اهتماما بالطاريء منه بالمستديم، ورفض فعلاً ان يسمح باضمحلال شكل الأشياء في غمرة الجو الذي يلفها. لقد أكد باستمرار بنية الرسم، ومن اجل هذا فان البيوت والصخور وجذوع الأشجار وكل ما يبدو صلباً متماسكاً يمكن تحديده بخطوط هندسية، كانت تؤلف عنصراً أساسياً في اعماله.

اثر سيزان، سعياً الى مزيد من النضج والاكتمال، ان يرحل عن باريس الى جنوبي فرنسا حيث يسمح الهواء الجاف الشفاف للطبيعة ان يبدو انقى ما تكون. ومنذ عام ١٨٧٢ حتى وفاته عاش معظم ايامه هناك، في زيارات متكررة، ورسم في ضواحي «ايكس»، مسقط رأسه، وغاردان وايستاك. وعلى الرغم من اصالته الواضحة في كل صورة من صوره، إلا انها مذهلة بوجه خاص في المشاهد الطبيعية التي رسمها في خليج مارسيليا. فالبحر المتوسط والسماء يحتلان مكانهما الطبيعي، لكنهما معزّزان بثبات ضمن اطار من العناصر المتوازنة. هناك حركة قليلة وانعكاسات محدودة في البحر، فسيزان لم يهؤ يوماً لعبة الأمواج الوامضة التي احبها مونيه، فمأوه يميل الى السكون وكذا حشائشه واوراق اشجاره. وضوؤه ليس مبهجاً اومتفراً: الألوان عنده لا ترجم لحظات سريعة الزوال مهما تراعت ساحرة، وهي لديه اقل قُرْحية من الألوان التي استخدمها الانطباعيون، واقل تصنعاً ايضاً، وتكاد توحي ان الفنان استخلصها من الأشياء ذاتها.

هناك في الواقع نزعتان متناقضتان تعتملان في سيزان، كانتا سبب الرسم وثيد الخطي، متقل الأمي، كابده عبر مساره الفني كله. فهو من ناحية اراد ان يسجل انفعالاته الحادة بالطبيعة دون ان تفقد شيئاً من طراوتها وشدها، وهو من الناحية الأخرى كان مولعاً باستكشاف ما وراء المُخَل والعابر ليجلوها وينظمها على القماش بنباهة واستبصار. وكان ان تغلبت النزعة الثانية في نهاية المطاف، فأعرض عن الحالة



سيزان: اللاعبون - ١٨٩٠ / ١٨٩٢

الرائدة للأشياء ونحا باشكالها نحو القياسية والتكامل الثابت للأشكال الهندسية، وأعطى اللون قيمة صورية أساسية.

وهو حين رسم عاريات لم يكن يدافع الاشتهاؤ أو ليثير قينا المداعبة الحسية بل استعمل اجسادهن ليقم تشكيلاً عمارياً حياً. وحين رسم فاكهة جعلنا نتصور أننا لم نذقها من قبل قط؛ تجاهل لونها وطعمها، لكنه أعطى ألوانها غنى وشكلها نقابة وامتلأ بحيث تحولت عناصر تشكيلة ذات قوة خارقة. بمعنى آخر، أنه عندما حرم الأشياء بعض الخصائص التي أسبقتها الطبيعة عليها، فإنما ليثقلها بالحياة التي وهبها الفن أياها. المهم، أن لاشيء أطوع للبحث التشكيلي الخالص من الأشياء غير الحية، لذا عكف سيزان على رسم عدد من صور الحياة الساكنة. قد يندفع البعض إلى القول: أن سيزان عامل كل شيء، عدا الطبيعة، كحياة ساكنة. ونحن إذا نظرنا إلى الصور الشخصية التي رسمها وجدنا أنها لاتتم بشيء عن الحياة الداخلية للموضوع. مع ذلك، تحركنا بجاذبية ألوانها الهادئة وصلابة ملامحها المجردة التي تضفي عليها نوعاً من الهيبة والوقار.

استعمل سيزان في سنوات حياته الأخيرة أصباغه بحرية تصح مقارنتها بتلك التي بدت منذ أمد طويل في صوره المائية الخلابة. وحين رسم بين عامي ١٩٠٤ - ١٩٠٦ لوجته «جبل سانت - فيتوار» الذي أبدى له تجلة خاصة في الغالب صارت استيواؤه أقل تحديداً واقتصرت على إبراز الآثار اللونية والكتل والمستويات. لكن غنائته لم تدفعه إلى إهمال البنية بل بدت أقل وضوحاً وحسب.

لم يعد يؤكد بالخطوط، بل تركها تتنامى بفضل الدقة التي وزع بها مساحات الألوان الراحشة.

يقول سيزان: «لقد مهدت الطريق وسيقتفي الآخرون الخطى». وجاء الآخرون وصاروا له أتباعاً. وكان هو الذي ألهم الرسم حيويته كلها في النصف الأول من القرن العشرين، وانكب النابيون والروحشيون والتكعيبيون على دراسته بحماسة متكافئة.



پول غوغان

Paul Gauguin

لم يكن پول غوغان (١٨٤٨ - ١٩٠٣) حتى عامه الرابع والثلاثين رساماً هاوياً صديقاً لبيسارو ومتأثراً به. وفجأة في عام ١٨٨٣، ترك عمله المريح برفقة احد سماسرة البورصة بباريس ليكون في استطاعته «ان يرسم كل يوم» وادار ظهره للثراء، كما ادار ظهره بعد حين لزوجته واطفاله الخمسة. ومنذ ذلك التاريخ كان نصيبه العوز والعذاب والمعاناة، وأورثه ايمانه بأن مصيره رهن القدر المحتوم، السُخْط والعزاء معاً.

في عام ١٨٨٦ رحل للعيش في بونت - آقن في بريتاني يحدوه الامل ان يجد فيها، بخلاف باريس، «الصحراء التي ينشدها القانع الفقير». لقد اراد في الواقع ان يهرب من الحضارة، وشعر فعلاً ان الحياة المتوحشة صيرته شاباً من جديد. وفي السنة التي اعقبها كتب يقول: «سأذهب الى بنما لأعيش حياة غير اجتماعية. هناك سأستمد قوة جديدة بعيدة عن البشر». لكنه مالبث، بعدما اصيب بالخيبة في بنما،



غوغان: الميلاد - ١٨٩٦م

ان شدّ الرجال الى المارتينيك التي فُتِنَ بطبيعتها الساحرة، اضطر الى تركها هي الأخرى لاعتلال صحته، فعاد في نهاية العام منهكاً، محطماً، عليلاً الى بونت - أفن ثانية، ليتخذ رسمه منذ ذلك الوقت طابعاً جديداً متقرباً. لقد وجد نفسه أخيراً بفضل سيزان والمطبوعات اليابانية ومحاوراته مع الشاب إميل برنارد، وبوحي من رسومه في الأغلب.

قال يوماً لصديق:

«لأرسم قريباً جداً من الطبيعة، فالفن تجريد. استخرجه من الطبيعة: احلم به وفكر مزيداً بالخلق الحاصل. ان اسلم طريقة لبلوغ الذروة هو ان تفعل.. ان تبعد، ان تخلق».

كان من ثمرة ذلك ان احاط اشكاله بتحديدات حيوية وتركيبية، واختزل نمذجته، واقتصر على استعمال اكثر الوان الطبيعة انتشاراً، وزعها على استواءات قد تقل او تكثر. اضافة الى ذلك، استغنى عن الظلال، ونبذ المنظور الجوي، ولجأ الى المنظور الخطي للمأ، وللايحاء بالعمق استخدم السطوح في الاغلب ونقاط اللون المرجعية. وسواء اكان موضوعه مستمداً من الحقيقة (كما في صورتيه «قطيع الخنازير» و«صناع القش») ام من المخيلة (كما في صورتيه «الرؤية التي تعقب الموعظة») او كانت صورته شخصية «بورتريت» ام مناظر طبيعية، كان غوغان في طريقة معالجة موضوعاته يستقي الالهام من روح العالم الذي حوله:

«حين يُرجع الصوان صدى حذاشي الخشبي فاني اصيخ السمع الى الصوت الابكم، البليد، القوي الذي ابحت عنه في رسمي».

ولم يتشد غوغان صوت حجر الصوان وحسب، بل صوت النحت المبسط الخشن، ولم يتردد في استلهام صوت الفن الشعبي عموماً في زمن لم يكن بعد قد عُرف. لم تستطع بريتانى في النهاية ان ترضي مآربه. كانت روحه الظمأى الى العيش عيشة بدائية، كما املأها عليه فقره، قد اغرته بالبحث بعيداً عن «الأرض الموعودة» ركب البحر ثانية في عام ١٨٩١، قاصداً تاهيتي، وعاد من جديد في عام ١٨٩٢ الى فرنسا متعباً ومُعذماً، ثم مالبت بعد ذلك بسنتين ان رحل مرة أخرى، وفي عام ١٩٠٣ توفي في جزيرة الدومينييك في الماركيكزاس، حيث اقام، مقبلاً من تاهيتي منذ عام ١٩٠١. وعلى الرغم من ان جزر البحر الجنوبي لم تحقق حلمه، ولم يسعفه العيش فيها التخلص من قنوطه وعذابه، الا انها كانت المكان الذي بلغ فيه فنه اكتماله الاسمي. لقد اوضحت اشكاله اكثر اتساعاً، وتخطيطاته اكثر قوة، وتلوينه اكثر غنى وتناغماً. والاثارة التي طبعت اعماله استمدها، بطبيعة الحال، من الناس والنباتات التي وجدها حوله، لكن هذه الاثارة لم تكن صورية مجردة حسب، بل عبّرت عن احساسه العميق بالحياة اكثر من كونها تمثيلاً للطبيعة. لم يكن احساسه احساس رجل بدائي بل اوروبي متحضر، ارتأى ان ينغمز في الحياة البدائية التي شعر نحوها بالحنين والعودة الى الماضي، مع ادراكه التام بأن لن يستطيع استرجاع البراءة الكافية ليصبح جزءاً من «فردوسه المفقود» لهذا السبب، كان في رسوم غوغان شيء من السوداوية وعدم القناعة دائماً. ان عناوين بعض اعماله، امثال: «وحيداً»، «لاكثر بعد» «من اين جئنا؟ من نحن؟ الى اين نذهب؟» تنفصع بجلاء عن القلق الذي انهكه، وهي تؤشر كذلك الاخطار التي خاضها اوحاد عنها، فالولع بفكرة ما لم يحظَ في عمله قط بأهمية تفريق دالاتها المتحققة في الرسم.



غولان: الغداء - ١٩٠٢

وكما حاذر غوغان الوقوع في شرك الرسم «الأدبي» حاذر عموماً ان يكون زخرفياً خالصاً، وهو امر شاق بالنسبة الى رسام يؤسلب اشكاله، ويتخلّى عن التظليل، و«الريليف»، ويضع الوانه في مساحات مسطحة. وبذلك انه تطاع ان يبرهن على ان الطريق التقليدي الذي سلكه الفنانون منذ عصر النهضة لم يكن الوحيد الذي يوفر وسيلة للتعبير العاطفي. ومارس ذلك فعلاً معلناً: «هاقد عدت الى الوراء، الى ابعد من خيول البارثينيون، الى حصان طفولتي الخشبي». كما قال ايضاً: «بأنه يتمنى» ان يعود بالرسم الى منابعه، وأضاف: «اردت ان أوسس الحق في ان أجرب اي شيء». هذه الكلمات تركت اثرها في رسم القرن العشرين بقدر ماتركته في اعماله تماماً، وكان على الفنانين ان يلتفتوا اليها ويستعينوا بها، حتى وان لم يتأثروا بأعماله.



فنست فان كوخ

Vincent Van Gogh

قَلَّة هي السِّيرُ الخاطفة التي تماثل سيرة فنسنت فان كوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠). كان في السادسة والعشرين من العمر حين رسم أولى تخطيطاته واعتبرها أحق بالبقاء، وكان عددها ثلاثة وثلاثين، يوم بدأ يكتشف أسلوبه، وفي السابعة والثلاثين عندما مات. ان سبب تأخره في احتراف الرسم معروف، فقد بدأ يرسم بدافع القنوط، وكانت حياته حتى ذلك الحين سلسلة متواصلة من الخذلان. وكانت آخر ضربة تلقاها واشدها وقعاً عليه (وهو ابن قس هولندي) في بوريناج، حيث رغب في العيش مبشراً بين عمال المناجم وكان فشله في الوعظ، وممارسته «المبالغ فيها» للنصرانية قد سببا سحب ترخيصه في وقت بدأ في نظر الجميع كأنه «لا يصلح لشيء». من أجل ذلك انصرف الى الفن ليبرهن «أنه يصلح لشيء ما!» ومن المحتمل جداً أنه اراد ان يتخذ من الفن وسيلة لظهور حبه بني البشر، اذ لم يكن الفن بالنسبة اليه لهواً أو تسلية قط، بل رسالة في الحياة.

لم يكن عجباً ان عاد فان كوخ في نهاية الامر الى هولندا ليعيش في الريف وليصبح رسام الفلاحين. ولم يكن هناك ما يثير العجب ايضاً في تقديره لميليه واستشارته، ولكنه كان معجباً بزولا ايضاً. وحين اكتسب فنه قوة خاصة في عام ١٨٨٥، بدأ وكأن مؤلف رواية «جرمينال» (زولا) ورسام «صلاة الملاك - *Angelus*» (ميليه) قد التقيا معاً في رسومه. في شخوصه مهابة وفضاظة في الوقت ذاته، وملونته بعمامة داكنة موحلة، واسلوبه خشن وجريء. ومهما بلغت قيمة الاعمال التي رسمها آنئذ بهذه الطريقة فلم تكن تؤمن له سمعة تتجاوز حدود بلده. لكنه حين قدم الى باريس في عام ١٨٨٦، احتل آنذاك فقط مكانته اللاتقة به في تأريخ الفن الحديث، واضحى المنار الذي استرشد بهديه الوحوشيون والتعبيريون في مطلع القرن العشرين.

ويفضل اتصالاته ببيسارو وغوغان وستياك، فقد رسمه ثقله وميوغته الريفية، فأشرقت الوانه، وخفت لمساته وامسى تجزيئياً، وفي اوقات ما، تنقيطياً. ورسم مناظر لبباريس وازهاراً وحياة ساكنة وصوراً شخصية تثير العجب كلها بهدونها وبهجة تناغماتها، واسترخاء تخطيطها. ونحن في الصور التي رسمها لنفسه، نلمس انه لم يكن قانعاً ببباريس او راضياً برفقائه الرسامين ومناقشاتهم، وفي الاخير لم تعد اعصابه تحتمل المزيد وشعر بالحاجة الى تغيير جديد.



للن كوخ: ليلة نجومية - ١٨٨٩

وفي شباط ١٨٨٨، وقد جذبه عشقه الشمس، انتقل للعيش في «آرل»، وسحره جنوبي فرنسا فرآه «جميلاً كالاليابان»، التي لم يزرها قط، بل تخيلها كأجمل ما تكون من فرط إعجابه بالمطبوعات اليابانية. ومالئث ضربات فرشاته ان اتسعت وصارت ألوانه أكثر حدة وتخطيطه أشد تماسكاً. وعمل دون كلل في وهج الشمس وفي غمرة الريح المقبلة من البحر المتوسط، وكان أحياناً ينصب مسند الرسم ليلاً ويشعر بالعمل في وسط الحقول. لم يكن يقنع بتسجيل ماتقع عليه عيناه، بل عمد الى الانفساح عن احساسه كلها، عن رعشات قلبه واستلهامات عقله. ومن أجل ان يكثف تعبيره بالغ في التأكيد على ما كان يراه ضرورياً، وغض الطرف عما كان في نظره تافهاً غير مهم. وبسبب ولها المتزايد يوماً بعد آخر بالشمس، وهو القادم من الشمال، فقد سكب في صوره أقصى ما استطاع من رؤية مشرقة بالألوان لجنوبي فرنسا، وبرز بذلك سيزان الذي كان مواطناً من بروفانس ذاتها. وتالق اللون الخالص أيضاً في الصور الشخصية التي رسمها، وفي ازهاره، وفي الأمكنة الداخلية. لقد سعى الى أن يمنحها قيمة رمزية، فرسم لوحته «مقهى الليل» محاولاً «أن يعبر بالأحمر والأخضر عن اللوعات المروعة للكائنات البشرية». وحلم بالتعبير «عن اللوعة التي تشد العاشقين بمزج لونين متكاملين، فبامتزاجهما وتضادهما تتولد الاهتزازات الغامضة لألوانهما المتواشجة». وفي الوقت ذاته انكب على التخطيط، بالقلم والقصبه، وانتج اعمالاً ذات حيوية أخاذة. فكان كوخ الذي عمل بروح ثواقه واصرار وشفافية لم يهمل في الواقع شيئاً.

ولم تفارقه هذه الشفافية في الرؤية حتى في نوبات جنونه التي داهمته اول ماداهمته في كانون اول من عام ١٨٨٨ بعد خصامه مع غوغان، وقادته الى ان يقطع احدى اذنيه. وحتى بعد ما امسى نزيلاً على المصح العقلي في سانت - ريمي بعد ذلك بشهور، وقد طلب هو ان يوضع فيه، كان قادراً بين نوبة وأخرى على تقويم وضعه وفنه برؤية واضحة. وعلى الرغم من انه لم يعد يمتلك ذلك التلوين الفرح الذي تميز به في الفترة التي امضاها في «آرل»، واصبح تخطيطه معذباً مضطرباً فهداً لاهتاً، وعلى الرغم من ان اعماله عبرت عن قلق حزين ومعاناة لاشفاء منها، فانها لم تكن قط نتاج يد هاذية او غير متزنة.

هل كان ثمة اختلاف في الصور التي رسمها في أوفير - سور - واز في الشهرين الاخيرين من حياته؟ يبدو في بعضها كأن يده فقدت بعضاً من ثقتها، على الرغم من ان قوته الخلاقة لم يطرا عليها الوهن. لقد بدت سيطرته جلية في «صورة الدكتور غاشيت».

ما الذي يمكن ان يكون اشد تعبيراً من تلك المشاهد الطبيعية بسمواتها المتوعدة وهي تهتز قلقاً وانفعالاً حين لاتسوطها ريح عاتية؟ صحيح ان اسلوبه صار الآن خاطفاً إلا انه ظل ممتلئاً بالنشاط. لقد بقي فان كوخ متحكماً فيه، وبقيت رسومه ذات تكوين متماسك، على الرغم من اليأس الحالك الذي قاده شيئاً فشيئاً الى الانتحار.



هنا كوخ: شارع في أوفير



هنري دي تولوز - لوتريك

Henri de Toulouse - Lautrec

اقترن المسعى الفني بالمصير عند هنري دي تولوز - لوتريك (١٨٦٤ - ١٩٠١) كما اقتربا عند فان كوخ وغوغان. تحدر لوتريك من أسرة نبيلة من تولوز، وكان والده مفرماً الى حد الهوس بالصيد والخيول. وقد تعرض لوتريك لحادث أسفر عن كسر ساقيه، فنشأ قزماً معوقاً لا يقوى على السير الا بصعوبة. وقد ترك هذا النقص بصماته على فنه وهيمن على سيرة حياته بتفصيلاتها.

واذ لم يكن في استطاعته ان يتكيف مع نوعية الحياة المألوفة لدى أسرته الرفيعة، فانه سرعان ما هجر الحياة الاجتماعية الملتزمة وذهب في عام ١٨٨٢ الى باريس ليواصل دراسته أولاً، وليستقر بعد ثلاث سنوات في مونمارتر حيث أمضى معظم اوقاته في ارتياد المراقص والملاهي والمواخير. لم يشعر قط بالالفة مثلما شعر بها في هذا العالم الماجن، عالم القواية والملذات الرخيصة. كانت عيناه نقاذتين، وذهنه متوقداً، وقلبه مليئاً بالمفارقة والمرارة معاً، فقدّم لنا صوراً قاسية ومؤلمة. لقد افصح قلبه عن مشاعره بالطريقة التي صوّرها بالحركات، سواء حركات الخيل او حركات الراقصات في مونمارتر. وكلما كانت الحركات اسرع وأيسر، كانت رؤيته لها اشدّ وأقوى انفعالاً. كان يشعر بالحسد تجاهها ويتطلع اليها بخبث دفين، محاولاً اقتناصها في اللحظات التي لاتبدو فيها تلك الحركات غريبة وحسب، بل شاذة مريبة. كان لتخطيطه الحاد، القارس، المؤلم جانب هزلي، كما شأن تلوينه الذي اتصف بمرارة لاذعة. وفي هذا كله، لا يختلف عن ديغا الذي كان يكرّ له اعجاباً خاصاً، إلا انه يشاركه ولغاً بما هو غير متوقع، وفي نظراته المغايرة للطبيعة، وفي تذوقه الضوء الاصطناعي، وفي ما أسبغه على الخط من أهمية.

كانت نماذج عامة يختلفن عن نماذج ديغا. لم يبحث عنهن بين راقصات الاوبرا اليافعات، بل وجدهن في المولان روج والحفلات الموسيقية والسرکس. وكان يضفي عليهن الشهرة غالباً، إذ يصورهن بهذه الروعة والاثارة في اللصقات التي رسمها لهن وألصقت على جدران باريس.

كانت بلصقاته ومطبوعاته الحجرية لاتقل عن رسومه براعة ان لم تتفّقها احياناً

كثيرة، وكان نجاحها يعزى غالباً الى الحيوية التي تستمدّها من تخطيطاته، حيث يختزل الشكل الى ابسط تعبيراته. وحين كان لوتريك يصمم ملصقاته، كان يبتغي في ذهنه المطبوعات اليابانية التي استوعب دروسها أكثر من أي فنان آخر. مع ذلك، كانت فرشاته اوسع حرية من تلك التي لدى الفنانين اليابانيين وتعبيره أكثر مباشرة. وبدلاً من بعض التحفظ المتصلّب الذي اتسم به فن الشرق الأقصى، نجد في تصميمات لوتريك وتخطيطه واختياره اللون جراءة، بل سلاطة لاتخلو من الاحتقار، بل مشوّية أحياناً بالوقاحة الصريحة!



لوتريك: صالة في شارع مولان - ١٨٩٤

الانطباعية الجديدة



سنيك نهر السين في ليونانيل - ١٨٨٦

الانطباعية الجديدة

من النادر ان نجد رسامين يملكون فكرة واضحة عما يريدون مثل الانطباعيين الجدد، فقلة قليلة من الفنانين أحسوا بمثل هذا العنف والاندفاع لتدوين افكارهم وطرائقهم على الورق. لم يقتصر الأمر على بول سنيك، عضو هذه المجموعة، الذي نشر في عام ١٨٩٩ دراسته الطويلة «من يوجين ديلاكروا الى الانطباعيين الجدد»، بل ان جورج سورا رائد هذه المدرسة الجديدة، أحس أيضاً بالحاجة الى تعريف النظريات الجمالية في عبارات منمقة، وكان ذلك في عام ١٨٩٠، اي بعد اربع سنوات من ظهور الحركة اول مرة امام الجمهور

لقد لخص سنيك ذلك بأن ليس هناك ادراكات مبهمه تُسجل «بضربات فرشاة عشوائية». فقد حلل الانطباعيون الجدد عن كثب ماراوه وانتجوه بالنقر، بمنهجية، بين اللون المحلي للأشياء ولون الضوء، وانعكاساتهما الواحد فوق الآخر. لقد استوعبوا جيداً كتاب شيفرول «قانون التضاد المتزامن» واطلعوا على اعمال الفيزيائيين هيلمولتز وإن. أو. روود وعملوا ما في استطاعتهم للاستفادة من التقنيات العلمية. وبدلاً من اللجوء الى مزج الألوان، استعاض الانطباعيون الجدد عنه بالمزج البصري، ووضعوا ألوانهم جنباً الى جنب لكي تبقى نقية على قماشة اللوحة، ولتتجمع في عين المشاهد فقط محتفظة بوهجها واشراقها. كان القصد من لمساتهم الجلية نظرياً «ان تكون متناسبة وحجم الصورة». فقد ركزوا على شكل البقعة الصغيرة او النقطة، ومنها سُنت كلمة «التنقيطية». مع ذلك، احتج سنيك قائلاً: «الانطباعية الجديدة لاتضع «نقطة» بل «تقسيماً» للون، والتقسيم يؤمن كل مزايا الاشراق واللون والانسجام...»

كيف للفن ان يتجانس مع منطق تُركهذا؟ أغلب الظن انه لن يكتب له النجاح، فقد استحال عدد من الاعمال الانطباعية الجديدة صوراً مجدبة بسبب منهجيتها المفرطة. والواقع ان ما اضفى اهمية خاصة على الحركة لم يكن «الطريقة العلمية الدقيقة» بل الجزء الذي لعب دوراً في تحرير اللون، والاهتمام الجاد الذي اولته الحركة للتجميع والتكوين باللون والخط معاً.

في اثناء الفترة التي شهدت انقسام المجموعة الانطباعية (وكان آخر معرض نظمته في عام ١٨٨٦) تنامت حركة الانطباعية الجديدة، وداعب الحلم دعائها بالمآثر التي في وسع الفن اكتسابها بفضل علاقته بالعلم. اضافة الى ذلك، بدت الانطباعية الجديدة، وفي الاخص بين الاعوام ١٨٨٦ - ١٨٩٠، كأنها بعيدة عن بلوغ نهاية الطريق. لم تقتصر المجموعة التي احاطت بسورا وسنيك على كاميل بيسارو، وابنه لوسيان، وإتش. إي. كروس، وانفراند، وماكسيميليان لوس وآخرين، بل ضمت أيضاً تولوز-لوتريك وفان كوخ، وغوغان، الذين اقتفوا الحركة تطبيقاً وان رفضوها نظرياً.



مورا: الاستحمام في آسنير - ١٨٨٣ / ١٨٨٤

الرمزية والناحية



سورا: غراند جت - ۱۸۸۴ / ۱۸۸۵

«ان الكتاب والنقاد يرون الشعر فيما أنتجه. كلا، إنما انا اطبق قواعدى وحسب. وهذا كل ما في الأمر». عندما قال ذلك جورج سورا (١٨٥٩ - ١٨٩١) كان بلا ريب يتحدث باخلاص عن تجاربه. لكنه كان مخطئاً في تقدير أهمية فنه، إذ نجد الشعر فيه لحسن الحظ بصورة لا تقبل الإنكار. ومن بين جميع الانطباعيين الجدد، كان سورا الفنان الوحيد الذي لم تتأثر حساسيته أبداً بصلاية النظام، بل ان حساسيته كانت بدرجة عالية من الرفاهة فالتزمت بأشد القواعد صرامة دون ان تفقد حيويتها. كان واحداً من الفنانين الذين لا يودون كشف انفسهم، بل يميلون الى اخفاء عواطفهم تحت مظهر البرودة الناجمة عن التكوين البارع والتقنية الدقيقة.

كان منذ مطلع شبابه يعرف اي تقليد ينتمي اليه؛ فنقل عن أنفرو وپوسان وهولبلين ورافائيل. وعلى الرغم من انه تطلع الى ديلاكروا ايضاً، إلا ان ذلك لم يكن مبعثه الإعجاب بانهماراته الرومانسية، بل من اجل ان يستوعب القوانين التي طبقها ذلك الفنان في حقل اللون. وقد قاده الاستغراق ذاته الى دراسة «قواعد فن التخطيط» لشارل بلانك، واكتشف فيه جملة أثرت فيه تأثيراً عميقاً، تلك هي: «اللون الذي يُختزل الى قواعد محددة معينة يمكن ان يُدرّس كالموسيقى!». ولولعه بيقينية العلم درس ايضاً أعمال شيفرول وإن. أو. رود وتحليلات ديفيد ستر في «ظاهرة الرؤية» وغيرها.

عمد سورا، قبل عام ١٨٨٢، الى التخطيط أكثر من الرسم، وبقي طيلة حياته متمسكاً بالأسود والأبيض. وقد تكشف الصفحات الوهاجة التي خطتها بقلم كونييه، أكثر جوانب أعماله شاعرية وجاذبية ولا تقل عنها جاذبية تلك التخطيطات الصغيرة التي رسمها فوراً بأسلوب حزوي. لكنه لم يكتف بها بل سعى الى فن أكثر اكتمالاً يرضي العقل ويفتن العين في الوقت ذاته، كما سعى الى لون «أدق» واشكال محددة بعناية توفر الاحساس بحجمها شرط ان يكون الحجم المنشود اقل اعتماداً على النمذجة منه على التشكيل الناجم من التحديد الخطي. اضافة الى ذلك، مال الى ترتيب السطوح الواسعة وملئها بشخص عديده في اوضاع متباينة. كانت الأعمال الكبيرة القليلة التي تسنى له ان يرسمها في حياته القصيرة قد اكتملت في النهاية شكلاً، بسيطاً شديد. لقد امضى سنتين اثنتين لرسم لوحته «عصر يوم احد في غرانديجات»، وحين عُرضت على الجمهور في معرض الانطباعيين الثامن كانت بمثابة «الاعلان الرسمي» لنشوء الحركة الانطباعية الجديدة.

على الرغم من وجود عناصر قصصية لاتحصى في هذه اللوحة، فليست هي ما يتبقى في الذاكرة، بل الاسلوب. ان المرء لا يلتفت كثيراً الى ثياب المرأة المضحكة بقدر ما يهيمه الجمال الناشء من لعبة الخطوط التي بفضلها تبرر وجودها. والمظلات هي الأخرى ليست أكثر من ذريعة للامتزاج الانيق للخطوط المنحنية، والقرد الصغير لا يعني شيئاً عدا كونه زخرفة ظريفة وحسب. فكل شيء قد تحول، بالاساس، الى هيمنة الفن

الخالص، بحيث تبدو الحياة معلقة، وقد تجمدت الحركات في اوضاع غريبة. وألغى الزمن، فبدت الشخصيات تماثيل منتصبه في ضوء ساكن صلب شبيه بضوء المتاحف. في تكويناته اللاحقة تلت هذه الصلابة بعض الشيء، ويرتفع الضوء اكثر، ويتصبح الالوان انقى وابهى. ومهما بلغت قيمة هذه الاعمال، تبقى موهبة سورا المبدعة اشد تألقاً في اعماله الاقل طموحاً؛ كالمناظر الطبيعية التي أوحى له بها نهر السين، والبحر في بور-إن-بيسان، والميناء في غرازيلين. ففي هذه الاعمال امتزجت الرقة الخفية بالتكوين المحكم، ورهافة اللون الراعش بدقة التخطيط الحساسة.

اذا كان سورا، في معظم صوره، قد اولى الحركة اهتماماً قليلاً فقد عظم شأنها في «السركس»، آخر صوره. ومهما كان عدو الخيل محموداً، ومهما بدت اوضاع البهلوانيين خاطفة، فان الرسام مسيطر على الدوام. انه يحدد لنا الاشخاص بوضوح، يحيطهم بالخطوط تتحرك احياناً برشاقة الثعبان البارعة، وتتصلب احياناً اخرى، تنفرق الى زوايا حادة او تنزلق في تعرجات سريعة. ان ذكاء سورا يتجلى حتى عندما يرسم الانتقالات المفاجئة، فهو يضيف تعبيراً على الوعي المتوازن الهادئ الذي يميز الرسامين الكلاسيكيين، ويقابل دائماً غنى الحياة المريك العشوائي باشكال مبسطة نقية واضحة. وكان ان حظي باعجاب فناني القرن العشرين المولعين بالتفكير الهندسي، لاسيما بعض التكعيبيين، الذين شئخوا التأثير الكلي لولعه بالانضباط، والجانب الفكري في فنه، وللمسيطرة المتعمدة التي مارسها على حساسيته. في عام ١٨٨٦ نشر الشاعر جان مورياس بيان الرمزية الادبية، وبعد خمس سنوات حدد الناقد البير اوريير الرمزية في الرسم. ذكر مورياس: «ان الشعر الرمزي يحاول ان يخلص الفكرة شكلاً حساساً». وقد طور اوريير هذه المعادلة بأن اضاف: «ان العمل الفني ينبغي ان يكون تركيبياً، ذاتياً، زخرفياً». وأورد للاستدلال على هذا الاتجاه الجديد اسماء: غوغان وفان كوخ وريدون، ومن الفنانين الشباب سيرويسير وإميل برنار وفيليجيه وموريس دينيس وروسيل وبونار وفويلار. بمعنى آخر، انه بهذا المفهوم تقريباً ذكر كل الذين وقفوا ضد الواقعية الانطباعية، إلا ان تسمية «الرمزي» كما حددها انما تنطبق في الواقع على غوغان وأولئك الذين عملوا بالروحية نفسها.

كان وضع اوديلون ريدون (١٨٤٠ - ١٩١٦) وضعاً خاصاً. فقد وُكِّد في العام الذي ولد فيه موثبه، وسلك في تطوره دائماً نهجاً على هامش الانطباعية. كان مهووساً بالجانب الليلي في الحياة بسبب طبيعته المبهمة الغامضة. عمد رسم «العنكبوت المبتسم» والعين مع زهرة الشقيقة منعزلة في مستطيل النافذة الأبيض، ورسم «زهرة المستنقع» التي كانت «رأساً انسانياً وحزناً» معلقة على ساق متعبه. وفنه، كما نستشف منه، لم يكن متحرراً من «الادب»، وقد تبدو ملامح صوره الغامضة احياناً سهلة متصنعة نوعاً ما. مع ذلك، كان ريدون رؤيويًا حقاً، وتحمل اعماله الاقرب من الطبيعة (في ازهاره مثلاً) اقناعاً اكبر.

وعلى الرغم من انه نظر اليها بعين عالم نباتي، فقد كان جَلّ ما انتجه رؤى هشة وهمة خفيفة، كأنها تنمو بمعجزة في العالم الذي نحن فيه؛ فآلوانها تبقى رقيقة يتندر تحديدها حتى حين تكون متوهجة، وهي تتجاوز الواقعية وتتخللها لمسة روحانية.

ان حضور هذه اللمسة الروحانية نلمسه في اعمال ريديون كلها، وهو ما قَرَّبَه الى الرسامين الشباب الذين ذكرهم اوريير. فمعظمهم كان ينتمي الى مجموعة النابيين 'Nabis' وكان سيروسيير احد هؤلاء الفنانين، وقد خاطبه غوغان بهذه الكلمات الشهيرة: «كيف ترى هذه الشجرة؟ خضراء؟ حسناً، اذاً استعمل الأخضر.. اجمل اخضر في ملونتك. وهذا الظل.. اقرب الى الزرقة؟ لاتخشى ان ترسمه في اشد زرقة ممكنة». لقد نقل سيروسيير هذه الرسالة الى اصدقائه بونار ودينيس ورافسون وروسيل وثويلار، الذين كانوا متأثرين بديغا وسيزان واليابانيين. وكان الفضل لليابانيين في ان «النابيين» استطاعوا ان يكتشفوا القيمة التعبيرية والزخرفية للخط، واستطاعوا الامتداد والانحناء الرقيق لتحديداتهم الخطية. وفي هذا، استوحوا الاسلوب النباتي الذي قَدَّرَ له ان يشتهر في اوروبا حوالي عام ١٩٠٠ وصار الاسلوب يعرف بالقرن الجديد، «آرنوفو»، او الاسلوب الحديث. غير ان «النابيين»، وبخاصة بونار وثويلار، وهما اهم شخصيات المجموعة، سرعان ما هجروا مندرج الالوان الانطباعية واستعاضوا عنه بالتونات الرمادية، والصفراء الالوانية، والمعتمنة عامة. فهذان الفنانان عزفا عن رسم المناظر الطبيعية في ضوء الشمس وعكفا على رسم الدواخل الهادئة لبيوت الطبقة الوسطى، وحين اتخذا من شوارع وحدائق باريس موضوعات لهما لم يحولاهما الى مشاهد مشمسة. وبخلاف من سبقوهما من الانطباعيين، لم يحاولا تأكيد الاتساع في الشوارع الفسيحة باستعمال المنظورات العميقة، بل آثرا ان يسبغا على رسومهما مسحة حميمة غمراها بضوء حالم رقيق، إذ لم تكن تشغلهم، في الواقع، تأثيرات الضوء، بل اتخذا الشارع أرضية لحياة الناس العاديين: رجال يقصدون اعمالهم اليومية ونساء يتبضعن في الأسواق!

* أخذ الفنانون التسمية عن الكلمة العربية (نَبِيٍّ) وقصدوا بها ان نظرتهم الى الحياة هي نظرة الانبياء الزاهدين والرؤيويين.



بوهات: غرفة السلطان - ١٩٣٠ / ١٩٣١

إذا أُقْبِضَ للمرء أن يختار بين بيير بونار (١٨٦٧ - ١٩٤٧) وفويلار قبل عام ١٩٠٠ قد يراوده التردد. فقد أبدى فويلار (١٨٦٨ - ١٩٤٠) آنذاك حساسية بديعة، وكان تلوينه الرقيق من التميز، وتكوينه من الأصالة والعقلانية بحيث أثار إعجاباً شديداً. قد يتراءى أحياناً كأن عمل فويلار أكثر قلقاً وأنه احتوى إمكانات أغنى (فحوالي عام ١٨٩٠ كان يمارس تجاربه في اتجاهات مختلفة) وأحياناً أخرى بدا أكثر الهاماً. مع ذلك، كل هذا يبدو مختلفاً حين ينظر المرء إلى الصور التي رسمها بونار وفويلار في السنوات ١٩٣٠ - ١٩٤٠؛ فقد فقد الثاني خصائصه الحسنى وكل جراته، بينما شرع الثاني يتحسن في المجالات كافة. هل أن ذلك يعني أن تطور بونار قد جاء متأخراً؟ لا، لكنه لم يتوقف عن اغناء وتجديد فنه.. والناظر ليدش في البدء لرؤيته المتقدمة وقطنته الغضة. ولأنه كان أقل تحسباً في الحياة من فويلار، لم تكن نظروته إلى العالم لتخلو من الدعابة أو السخرية، ولم يسعه أن يلحظ مشاهد معينة دون ابتسامة مستطابة.

كانت الأشياء المألوفة هي أكثر ما تشده وتدهشه، ولم تكن دهشته تلك مُرغمة أو مصطنعة، بل عمل ما في وسعه ليفاجئنا ويجعلنا ندهش بدورنا، دون أن يعدد إلى المبالغة على الرغم من مفارقاته اللاذعة. ومهما بلغت عيناته من الأصالة فإننا نتصور أنها «شرائع من الحياة» المستلّة بغير هدى. ذلك هو انطباعنا عنه دائماً، فتكوين بونار لا يبدو مدروساً أبداً، كأنه حقّق توازنه بفعل ساحر.

كانت ألوانه، في الفترة «النايئة»، معتمدة بصورة عامة، ونحو عام ١٩١٠ بدأت تتوهج، وفي نهاية حياته أصبح بونار أحد اجرا الملونين في القرن العشرين. لقد حوّل العالم جنيّة طافحة بالأزهار المستهترّة، فوضع ألواناً قوية، جنباً إلى جنب، بتكوينات قزحية جميلة، وجعل الألوان الحمراء والبرتقالية تتوهج في شمس منتصف النهار، وضوء الصباح ينعكس برعشات بارعة على الندى. وكان أشد ماجراً عليه استعماله الناجح للونين الخطرين، الليلكي والبنفسجي.

يتبادر إلى أذهاننا غالباً، ونحن نشاهد أعماله المتأخرة، عرض الألعاب النارية، لكن الإثارة التي تولدها لا تتضمن قسوة أو مفاجأة؛ وقتنتها يمكننا احتمالها، ونحن مدعوون إلى تذوقها شيئاً فشيئاً. كل شيء في فنه مهيب لأن يمد العين بالمسرة والحواس بالمتعة. لم يكن يهمه أن لبّ الفاكهة في حقيقته معرض للتلف، فهو ينعشنا ويضفي النكهة إلى تذوقنا. نحن معه أبعد مانكون عن سيزان، وأقرب كثيراً إلى رينوار. وشأنه شأن الأخير، فيونار رسام الفرّج بالحياة، والدهشة في عالم تحوّلنا لنا شمس صديقة. وما يميزه عن رينوار أنه يعبر عن نفسه بحرية أكثر. فلقد ضمّن انطباعاته الكثير من الفترة، واستعمل اللون بكثير من الاستقلالية، بحيث بدا في أواخر حياته من أوفر الرسامين المعاصرين غنى، وأوقعهم غنائية، وأكثرهم ابتكاراً.



بونار: ضلحية غريفيل - ١٩١٩



متيس. الاخوات الثلاث - ١٩١٥

الوحوشية



ماتيس: الفنان والموويل - ١٩١٧

كتب فان كوخ الى اخيه ثيو في عام ١٨٨٨ ، يقول :
**«الرسم كما هو عليه الآن يبشر بان يصبح اكثر رقة ، واقرب الى الموسيقى ،
واقل شبهاً بالنحت . انه ، أخيراً ، يبشر باللون.»**
هذه الكلمات التي تنبأ بها فان كوخ ، تحققت في مطلع القرن العشرين بقوة بفضل
مجموعة من الفنانين ، في تفاصيلها جميعاً إلا واحداً . فاللون المنتصر في اعمالهم لم
يبدأ رقيقاً ، بل بالعكس كان عنيفاً ومثيراً اشبه بالهدير . وعندما نظر الناقد الفني
لويس فوكسيل الى صورههم في عام ١٩٠٥ في صالون الخريف ذكر «الحيوانات
المتوحشة» (Fauves) ، وبذا اعطى المجموعة اسماً تسعوا به في التاريخ . عموماً ،
ان الاسماء التي تُطلق على الحركات الفنية تتضمن انواعاً مختلفة جداً من الفن ، ولم
تكن هذه المجموعة تُولف استثناء من ذلك . كانت هناك وحوشية ضمت الشكليات :
الجامع والمنضبط ، واحدة انتقادت لغيريتها فقط ، والاخرى اهتدت بالفكر والمنطق .
ولدى النظر الى روادها الذين اتخذوا مواقف متطرفة ، نجد من ناحية فلامنك الذي لم
يتردد في الاعتراف بأنه حاول ان يرسم «بقلبه واحشائه دون ان يهتم بالاسلوب» .
ونجد من الناحية الاخرى ماتيس الذي قال : «الادراك هو كل شيء بالنسبة لي ، لذا
ينبغي ان تكون هناك رؤية واضحة لكل شيء منذ البداية» .

من الذي اعطى الحركة زخمها الأعظم؟ قد نصدق قول فلامنك «الوحوشية هي
انا» . ولكن مما لا ريب فيه ان ماتيس كان القائد الفعلي للمجموعة . فقد اجتمع حوله
ماركسيه ، وكاموسان ، ومانغان ، وجان بي ، وحتى ديران نفسه الذي كان صديقاً
لفلامنك ، اجتمعوا ليفيدوا من نصائحه ، بل ان فريز ودوفي ويراك تحولوا بفضلهم عن
نهجهم . من هم إذا الآباء الحقيقيون للوحوشية؟ بالنسبة الى فلامنك ، فان كوخ وحده
هو الأب . لقد فتن به عندما رأى عرضاً استرجاعيا لاعماله في عام ١٩٠١ في «آرل» .
فما ضربه ان ضلّته الدروس التي استنبطها من الاعمال التي تأثر بها؟ وما ضر ان
يكون فان كوخ ، بذلاره ، رجلاً يعبر عن نفسه بحرية ويطلق لنفسه العنان دون قيد؟
ذلك ما كان يقصده هو نفسه ، وكان في حاجة الى تشجيع . وماتيس ، حتى قبل عام
١٩٠١ ، درس هو الآخر فان كوخ ، لكنه اخذ ايضاً عن غوغان وسيزان ثم تحول الى
الانطباعية الجديدة . وفي عام ١٨٩٩ رسم عدة صور بالاسلوب التلقيني ، ثم شرع
ثانية بتقسيم اللون في عام ١٩٠٤ عندما رسم سانت - تروبيز مع سنيك وكروس .
ومنذ ذلك الحين وما بعده ، ما كان عليه إلا ان ينتقي الوانه بحرية اكبر ، وان يكبر
نقطه ليجعل منها كتلاً ومسحات لونية مستوية ، لكي يصبح رسمه وحوشياً .

حدث هذا في العام الذي اعقبه في كولور ، حيث رسم ماتيس هذه المرة برفقة
ديران . ولاشك في ان وهج اللون في جنوبي فرنسا ، والاثارة التي يوجي بها للوافدين
اليه من الشمال ، لعب دوره في هذا التطور الجديد . ومهما كانت الاستلهامات التي
حفرها جنوبي فرنسا في مجموعة الوحوشيين إلا انه لم يكن الهامهم الوحيد ، فقد قطع
فلامنك شوطه بسهولة دون الحاجة اليه . لقد اكتشف الجمرة المتوهجة في شارع
مارلي ، واشعل النار في اغصان اشجاره ، ورسم صوراً شبحية لنهر السين . ورسم
ديران ايضاً في لندن عدداً من اشدّ مناظره الطبيعية اثارة للاعجاب ، وكانت احز
تلويناً حتى من لوحات كولور . وبهذا المستوى ذاته ، رسم الوحوشيون (وفي الاخص

ماتيس وفلامنك وديران وفان دونغن) الوجه الانساني بل الصور الشخصية، باستعمال الوان براقاة أو عنيفة

مع هذا، لم يلزم الوحوشيون انفسهم بتصعيد اللون اكثر مما فعله فان كوخ وغوغان؛ بل منحوه حرية اوسع كذلك، وحزروه، ليس من علاقته بالعالم الخارجي، بل من علاقته بالقواعد التي كبله بها اسلافهم وجعلوها ضرورة لامناص منها. وللتدليل على الظلال لم يكتفوا باستعمال الالوان الباردة، بل عمدوا احياناً الى استعمال الارجواني والأحمر. ولم يلجأوا الى استعمال الالوان المكملة نظامياً، بل طرّقوا انسجامات غير مألوفة، دون ان يعيقهم عن ذلك التناظر اللوني او النغمات الصارخة. ولم يقتصر الأمر على ذلك، بل رفضوا كلياً مبدأ التظليل او التكوين الناتئ (الريليف) لكي يبنوا اشكالهم مستعينين بالخط واللون فقط؛ الخط الذي كان ملوناً كذلك ولا يميل الى تحديد الاشياء بدقة.

كتب موريس دينيس يقول: «تذكر ان الصورة قبل ان تكون حصاناً حريباً، او عارية، او نوعاً من الحكاية، هي في اساسها سطحاً مستوياً بالوان مجمعة وفق نظام معين». هذه الجملة تبدو ماثلة في اذهان الوحوشيين دائماً. وقد اعلن ماتيس: «ان الحاجة لتناسب الالوان قد تقودني الى تحوير شكل الشخص، او الى تغيير تكويني». هل يعني هذا ان الالوان ينبغي ان تجتمع معاً لأسباب تزيينية فقط؟ كلا، طبعاً.. انها تترجم الانفعالات والاحاسيس بكشف جوانبها الاكثر ذاتية وتوتراً. هنا يعود ماتيس الى القول:

ما اسعى اليه قبل كل شيء هو التعبير، فالتعبير بالنسبة لي ليس بالعاطفة، التي هي على وشك ان تتلاشى في الوجه او تنبئ بها حركة عنيفة. انها في طريقة ترتيب صورتي كلها: في وضع الاشخاص، في الفضاء الذي حولهم، في النسب، كل هذه لها وظائفها. التكوين هو فن ترتيب العناصر المتنوعة في متناول الرسام بطريقة تزيينية لتعبر بها عن احساسه..

هذه المفاهيم لم يكن يشاركه فيها فلامنك على الاطلاق، لكنه هو الآخر تطّلّع الى التعبير وانساق بعيداً نحو التعبيرية.

لم يكن متوقعاً بعد ثلاث سنوات فقط من هذا الظهور الحي الطلق للحركة، ان تموت. ومن بين اشد انصارها جرة واصل ماتيس وفان دونغن السريع على النهج الذي رسماه. وبقي الاخير مخلصاً للوحشية حتى عام ١٩١٢، والى ما بعد الحرب العالمية الاولى، حين اصبح من اشهر رسامي الصور الشخصية المتأنقة في باريس. ولم يهجر اللونه كلياً في الفترة التي عدّ فيها واحداً من اكثر الملّوّنين جرة واثارة، إن لم يكن واحداً من اكثر الرسامين ابداعاً. اما بالنسبة للآخرين جميعاً، فكان هناك تحوّل تام في الاتجاه - فوداعاً للنغمات المتأنجة، ووداعاً للالوان الصاخبة؛ لقد آن اوان الصوم للوحوشيين النهمين! فهؤلاء الذين نذروا انفسهم جذلاً لمباهج الحواس ومسرّاتها صاروا الآن نساكاً زاهدين. كانت تلك هي اللحظة التي طغى فيها تأثير سيزان على تأثير غوغان وفان كوخ.. اللحظة التي بشرت بمولد التكعيبية، وقدر لبراك ان يكون واحداً من ابطالها المهمين.

بعد تلك الرّبة، عاد دوفي الى استعمال اللون الخالص. ولم يعد فلامنك وفريز وديران يمتلكون تلك التناغمات التي طبعت اكثر اعمالهم الهاماً. وانتهى الأمر بديران الى نبذ الفن الحديث برمته. فبعد انسياقه وراء التكعيبية ثم ممارسته الرسم على غرار أسلوب العصور الوسطى، عاد الى الاسلوب الواقعي حوالي عام ١٩٢٠ ليطبّق، في رسمة الصور العارية او الصور الشخصية او المشاهد الطبيعية او الحياة الساكنة، الأفكار ذاتها التي سادت عصر النهضة وسبق للفن المعاصر ان تخلّى عنها منذ ظهور الانطباعية.

اما بالنسبة لفلامنك، الذي اراد ان ينسب مدرسة الفنون الجميلة (البوزار) بألوانه الارجوانية والكوبالت الازرق أثناء فترته الوحشية، فقد شرع هو الآخر يروّض نفسه على الشكل الهندسي، وفي حوالي عام ١٩٢٠ مال الى التعبيرية الواقعية وناصرها حتى وفاته. وعلى الرغم من ان اسلوبه الجامع بدا كأنه مايزال يحتفظ بغزارته، ومزاجه العنيف، إلا ان مندرج ألوانه اضحى أكثر رصانة، مالبث ان اقتصر على التضايف بين الضوء والظلمة الذي اعتمده في نتائجه وكانت نتائجه تلك عاطفية. وأحياناً مسرحية، لكنها مع ذلك عبّرت، في احسن حالاتها، عن حسّ قوي عميق. فقد كان فلامنك حساساً تجاه ليالي الشتاء القارسة في الأخص وهي تلف القرى، حين تبعث السماء الملبّدة الرعدة في الثلج المتراكم على سطوح المنازل، ويرقد الأبيض الموحل الحزين على الطرق إزاء الجدران المأساوية القديمة.



مان راي: القبيل الروماني - ١٩١٦

يُعدُّ هنري ماتيس (١٨٦٩ - ١٩٥٤) استاذ اللون بلا منازع. استخدم اللون الخالص في لوحاته بلا انقطاع، وكان يكتشف الخصائص الطرية الكامنة فيه دائماً. ان حيوية نغماته اللونية تذكرنا بفان كوخ وغوغان، لكن الرهافة التي اضافها على لمعان نغماته تعيد الى الازهان رسامي المنمنمات الشرقية الذين أسرته الوانهم المسكرة التي تحاكي ألوان الورود. انه، حتى في اعماله المبكرة في الفترة الوحشية حين بدا أسلوبه متسرعاً، كان ندرة تناغماته وخصائصها «الافتعالية»، تدلنا على انه، بخلاف فلانك، لم يرسم «من انبوب الصبغ الى قماشة اللوحة»، بل كان رسماً نتاج دراسة متأنية عميقة.

لم يدرك احد من زملائه المشكلات المعقدة التي طرحتها الوحشية مثلما ادركها ماتيس، فإلقاء ألوان براقية على القماشة لم يعد هو النقطة الأساسية. كانت الحاجة تدعو الى نقل العالم المرئي الى القماشة بطريقة لاتمس نقاوة اللون، ودون ان تسلب العملية الصورة قوتها؛ فهو يبنذ النمذجة، والتظليل، والمنظور الكلاسيكي. وفي الوقت ذاته يوصل الاحساسات بالحجوم والضوء والفضاء. اختصاراً، كان همُّ ماتيس خلق صيغة جديدة معبرة بالقدر الذي عبّرت به الصيغة التي شرعوا يتحدثونها آنذاك. كان هذا ماسعى اليه، لذا لم يكن عجباً انه لم يشعر قط بوصوله الى طريق مسدود عندما خبت لهب الألوان من حوله في عام ١٩٠٨. فالضوء الذي صنعه ينساب من تألقات التناغمات اللونية، والحجم توجي به الخطوط، تلك الخطوط التي تملك ايضاً قيمة الزخرف العربيكي. لقد خلق فضاء بانتقائه الألوان وبالعلاقات بين الأشياء التي عملت كعلامات مميزة، معاً.

وفي نحو عام ١٩١٣ انساق ماتيس وراء المثال التكعبي وجعل عمله اقل غنائية واشد صرامة، وتصلب رسمه وصار ذا نزعة هندسية، وفي تلويناته افسحت الألوان البرتقالية والحمراء المجال للألوان الارجوانية والرمصاصية والسوداء. صار تلوينه أكثر نقاوة، واصعب، وأقسى. كان يبدو كأنه يسير ضد اهوائه الحقيقية لولا انه انجز بعض روائعه بهذا الاسلوب، مثل: «المغربي يصلي»، و«درس البيانو»، اللتين، على الرغم من انهما تدينان بالكثير الى العقلنة، لم تتسما بالجذب او البرود أبداً. خف التوتر، بعد عام ١٩١٨ ولفترة تخلّى ماتيس، الذي امضى منذ ذلك الوقت معظم اوقاته في جنوبي فرنسا، عن النزعات الجديدة، وانصرف مليئاً بفرح الحياة الى انماء ما حققه من طريقة، حاول فيها ان يوفق بين أسلوبه وبعض قواعد التقليد الواقعي. لجأ أحياناً الى النمذجة، وحين رسم الدواخل، حيث النساء اليافعات الكسولات والحواري المسترخيات، أكد العمق فيها بالمنظور الخطي. مع ذلك، استمر على خلق الألوان التي على الرغم من كونها اقل تألقاً من قبل، إلا انها في الأغلب أكثر رهافة وجاذبية. صار رسمة آنئذ اقرب ما يكون الى المثال الذي وضعه في عام ١٩٠٨ حين قال:

«انا احلم بفن متوازن، خالص وساكناً، دون ان يكون هناك مايزعج او يُشغل

البال، فنُ يقدم لكل ذي ذهن حدود، رجل اعمال او كاتب، مهدئاً يريح عقله - شيئاً يشبه الاريكة المريحة التي توفر له الاسترخاء بعد الجهد العضلي..

ترى هل كان لماتيس ان يواصل السير على هذا الطريق حيث الميوعة والجمال الأجوف يقبعان في انتظاره؟ مع اقتراب عام ١٩٣٠ طرأ تغير ملحوظ على فنه استعاد به جراته. ففي الفترة الوحشية جمع بسطوة اكبر بين الحيوية والحذافة، وسعى، في الوقت ذاته، الى تحقيق تأثيرات اغنى بطرائق مبسطة. لم تتغير موضوعاته الا فيما ندر، ولم يكن ذلك ليهمة وسواء اكانت موضوعاته هي النساء الشابات او الازهار او الحياة الساكنة فهي انما تعبر، بفضل تنوع الالوان والاشكال، عن شيء واحد: حب الحياة الخالية من القلق والعذاب والتوترات، المفعم بالتناغمات الحسية المترفة المثلثة. وعلى الرغم من انه لا يرسم الشمس في صوره ابدأ، فان فن ماتيس فن صيف مشرق، يسري فيه فرح الشمس، ويتبع منه النشوة الوضاء.

هل لماتيس علاقة ببونار؟ ربما، الى حد ما. لكن بونار اكثر «لحمية» وماتيس اكثر «تجريدية». فاذا جعلنا الاول نحس بثمر الفاكهة وعصيرها، فالثاني يرسم لنا ما تبقى عند اختمارها ويكتفي بالحفاظ على جوهرها. احدهما يقدم لنا اشياء لذيدة المذاق، والثاني يسكرنا. بونار حميمي، وغنائيته بريئة ساذجة، وماتيس جاد متعال، فيه شيء من المهابة. قد يبدو ماتيس اقل دفئاً.. فحسبته اقل ظهوراً كونها اكثر تهذيباً ورقة.



فلن كوخ: قوارب الى جوار السلح - ١٨٨٨

ان لفن راول دوفي (١٨٧٧ - ١٩٥٣) رشاقة اثيرية تجعله يبدو في الوهلة الاولى واهياً، بل وسهلاً لكن هذه الرشاقة، في الواقع، كانت بمثابة انتصار له. فالفنان لم يكتشف اسلوبه بين ليلة وضحاها، فهو لم يولِ الفترة الوحشية اهتماماً يذكر، وخامره الشك فيها اكثر في عام ١٩٠٨ عندما رسم مشاهد طبيعية في «الايستاك» واضفى على اشكاله الهندسية صلابة، في الوقت الذي طرح عنها كل الالوان عدا الاخضر والازرق والرصاصي. قدوفي لم يحدد هويته حتى عام ١٩٢٠، ومنذ ذلك التاريخ عثر على اسلوبه الشخصي لم يجد عنه، وشرع يتطور في رسمه سريعاً.

لا احد يستطيع ان ينكر ان دوفي كان مديناً لماتيس، وقد اعترف هو نفسه بذلك. وحين شاهد صورته «النور، والسكون، واللذة» في عام ١٩٠٥ فهم «كل الاسباب الجديدة للرسم». هناك للمرة الاولى اطلق مفكراً «بمعجزة المخيلة في تحويل التخطيط والالوان». هذا لا يعني ان تخطيط دوفي ولونه لم يكونا ملكه وحده، فهو وان كان ايضاً مثل سابقه ماتيس رسام السعادة، الا ان احداً لم يشاركه في اسلوبه.

لم يكن دوفي بمقت رسم الدواخل والازهار، لكن (شأنه شأن سائر الانطباعيين) ركّز على رسم المشاهد الطبيعية والمناظر الخارجية، دون ان يقنع بالمسرات البصرية التي تزوده بها الطبيعة. لقد اطلق روحه تغرق في زرقة السماء، وتغوص في اعماق البحار متلذذة ببرودة الماء بابتهاج، منتشية بضوء الشمس. لقد عبّر عما يحسّ به بفورية وبنوع من الحدة المتلهفة ترجمها اولاً من خلال اللون؛ اللون الذي عظمه واعاد اليه قوته ونشره، وحوّره ان اقتضت الضرورة، ليكون قادراً على ان يحقق جهورية البوق الطنان، او الاشرقة المتألقة، او الرهافة المجردة من التفاهة. قد يبدو دوفي في اصباغه حاد النغمة لكنه لم يكن استقزائياً او عادياً ابداً؛ كانت الاشارات المميزة لفنّه تتسم دوماً بالفرح والفرح. وعلى الرغم من انه كان يحسب حساباً لالوان الامكنة المناسبة، فقد كان مولعاً برشاقة اللوانه، محاذراً ان تضحي بليدة بفعل التراكمات الجوية. ان هواءه، عامة، نقي كالبلور، وعالمه طريّ كأنه قد استيقظ لقوّه، او كان المطر قد ازال عنه كل ما علق به من غبار واوساخ.

وتخطيط دوفي يؤكد هذا الانطباع، فهو لينّ خفيف خفاق؛ لم يحاول قط ان يحدّد الاشياء فتتصلب في اشكال سميكة ثقيلة. وعلى الرغم من ان خطوطه كانت موجزة للغاية، وانه وضع اختراعات ذكية جنباً الى جنب برموز مبتكرة، فانه كان جلياً نشطاً حاذقاً. هو مثير حتى حين يبدو رسمه كأنه «خريشة» عابرة؛ وفي تخطيطه هذه الاشكال المنبسطة يطلق دوفي الاشخاص والاشياء من عزلتها ويدمجها بما حولها. لقد عمد الى معالجة الموضوع الواحد مرات عديدة دون ان يصبح مملاً. وسواء ارسّم المشاهد في «كوت دا زور» في نيس، او الخيول في ساحات السباق، او سباقات الزوارق، او حقول القمح، او في اثناء درس الحنطة، او الاوركسترا، فكل صورة تبدو

كانها ثمرة اول اتصال له بالموضوع . كل منها يندعه بحرية متناهية وينفذه بحماسة
مندفعة طازجة به ث يبدو ابتكاراً فريداً ونتاج المفاجأة السارة.



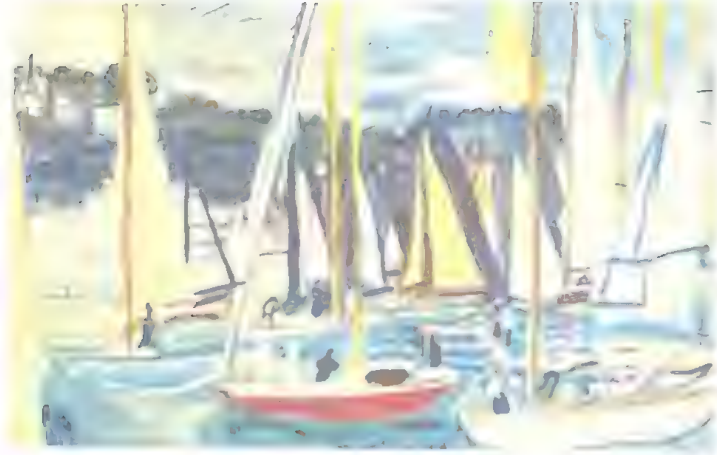
جورج براك - ١٨٨٢

Albert Marquet

البرت ماركيه

كان السبب الأساس الذي دعا البرت ماركيه (١٨٧٥ - ١٩٤٧) لأن ينضم الى الحركة الوحوشية هو صداقته ماتيس، فشخصيته لم تشجعه على استخدام الالوان العنيفة، والتدرجات اللونية النقية التي نجدها في بعض اعماله لانتيرنا بجراتها قدر ما تثيرنا بحساسيتها وصوابيتها. اضافة الى ذلك، برهن طوال حياته على ان الفرق اللوني الدقيق اقرب الى طبعه من اللون الخالص.

كان رساماً للمناظر الطبيعية في الاغلب، وكانت موضوعاته المحببة هي مشاهد المدينة والموانئ والسواحل؛ بعبارة أخرى، كل الامكنة التي تزخر بالنشاط الانساني وما يشيع الحركة في الطبيعة الوداعة.. النشاط الذي يرقبه من عل، ومن بعد، حيث يختزل الانسان شبحاً صغيراً جداً.. ويتخذ استغراقه المفرط الحشري احياناً، في امور الحياة، طابعاً مضحكاً نوعاً ما. لقد رسم في اجواء مختلفة جداً، في الهافر ونابولي وهامبورغ ومرسيليا والنرويج ومصر، لكنه لم يكن في اي منها سعيداً قرر سعادته في باريس قبالة جسور السين وسدوده. كان يهوى البراقع الخفيفة تغلف كل شيء في غمرة الهواء الثقيل بالرطوبة، وكان حساساً بتأثيرات الثلج والضباب خاصة. كان من الجائز ان يكون ماركيه في صف واحد مع الانطباعيين لو لم يلجأ الى تركيب انفعالاته بدلاً من تحليلها، أو لو لم يؤكد دائماً التكوين الأساسي لرسمه بالخطوط الطويلة. والحق يقال: انه اقدم على ابتكارات قليلة، وكان عمله محدوداً، لكنه في عداد الرسامين الذين تمسكوا بالشرائع الواقعية، كان اشداهم اخلاصاً واكثرهم صدقاً واصالة.





بيكسو ثلاثة موسيقيين - ١٩١١

التكميلية

حين شرع براك، في نهاية عام ١٩٠٧، يدير ظهره للوحوشية كان هدفه تقليل قوة اللون من أجل زيادة قوة الشكل، لا لتأكيد الخط وحسب بل الحجم أيضاً. رسم بعد بضعة شهور في «الايستاك» مناظر طبيعية كان كل شيء فيها جسماً صلباً مختزلاً أو شكل هندسي، حيث لا تقل النبتة صلابة ورقة عن صلابة جذوع الأشجار وحيطان البيوت. كتب لويس فولسبيل عن هذه الاعمال يقول: «السيد براك اختزل كل شيء المواقع والأشخاص والبيوت، وجعلها تخطيطات هندسية... فمكعبات! هنا، بالذات، سر الكلمة الدالة التي قدّر لها أن تصف الاتجاه الجديد... «التكعيبية»».

الواضح أن المسألة كانت بالنسبة إلى براك وإلى بيكاسو الذي كان يعمل وفق الاتجاه ذاته، أكثر من مكعبات، وعلى الرغم من أن المصطلح يمكن أن ينطبق مع بعض التعبير، على أعمال هذين الفنانين التي رسموها قبل عام ١٩١٠، إلا أنه لا يصح إطلاقه على كل الأعمال التي أنتجها بعد هذا التاريخ. لقد تحرّرا بعده من تأثير سيزان والفن البدائي الذي احتوى عناصر شكلية في أسلوبيهما حتى ذلك الحين، وبرزت التكعيبية أكثر الحركات ثورية في مجال الرسم الشكلي منذ القرن الخامس عشر. والحق، أنها تخلّت عن كل مفاهيم الواقعية البصرية وأهملت كلياً المنظور «التقليدي»، والنمذجة، والتأثيرات المحتملة الخفيفة لأسبب موقفها المغاير تجاه الأشياء، بل لأنها أرادت أن تحلّها بصورة أقرب، وحاولت أن تقدم لها تمثيلاً أكثر شمولاً كان التكعيبون أول من أدرك تماماً بأنه: باختيار زاوية نظر مفردة فإن عصر النهضة طَبّق في الصورة نظاماً معيناً وأدان نفسه في الوقت ذاته بإعطاء الأشياء منظراً جزئياً وحسب، وهو الجانب الذي يراه الناظر في لحظة سكون. أما اليوم فالإنسان المعاصر يتحرك من مكان إلى آخر بسرعة مطّردة، والصورة التي يتلقاها عن العالم معقدة. هذا التعقيد هو ما تسعى التكعيبون إلى نقله على قماشة اللوحة بوضع ظواهر الشيء المتعددة جنباً إلى جنب على السطح المستوي ذاته، بحيث يتعذر على العين أن ترى الأشياء في وقت واحد، بينما في مقدور الذهن أن يوحدها من جديد.

ليست هناك فائدة من الادّعاء بأن الأعمال التكعيبية يُمكن تفسيرها بتفصيلاتها كلها بهذا الاهتمام وإعطاء الواقع تأويلاً جديداً. فالواضح أن الفنانين استمتعوا أيضاً بتغيير الأشكال الطبيعية، بل بتجاهلها أحياناً، أو التعويض بأشكال خيالية عنها. يقول براك: «إن الرسم لا يحاول أن يعيد تمثيل وضع ما، إنما يحاول أن يبيّن حقيقة صورية». فموضوعاته، مثل تلك التي لبيكاسو، كانت عادية جداً. كان ميلهما المحبذ نحو الحياة الساكنة (Still - Life) التي تجمع في الغالب قنينة وقنّداً وعلباً وصحيفةً وغيثاراً أو كماناً معاً. وحين كانا يقرران أن يرسموا إنساناً، فانهما ينتزعان منه هيئته ووقاره وأهميته. لم يكن لعلم النفس موطئ في هذا الفن، سوى أن مبتكريه يضعان نفسيهما تماماً بدل الشخص الماتلة أمامهما عند الرسم.

وفي العديد من أعمال الفترة ١٩١٠ - ١٩١٢ عمد براك وبيكاسو إلى تجزئة الأشياء حداً انتهي بتناثرها وإبادتها. لقد بلغا مشارف الفن التجريدي، لكنهما لم يتجاوزا الحدود إليه. وفي تطورهما المنسق حتى اندلاع الحرب في عام ١٩١٤، قاما بمحاولة إعادة تأسيس القيم الصورية للأشياء وجعلها أكثر بروزاً للعين. لقد قللا من تشظيها وزادا من تحديدها، دون اللجوء إلى الأساليب الطبيعية أو الواقعية. وفي الفترة ذاتها، شرعوا إدخال الحروف المطبعية في أعمالهما منضّدة في كلمات مثل

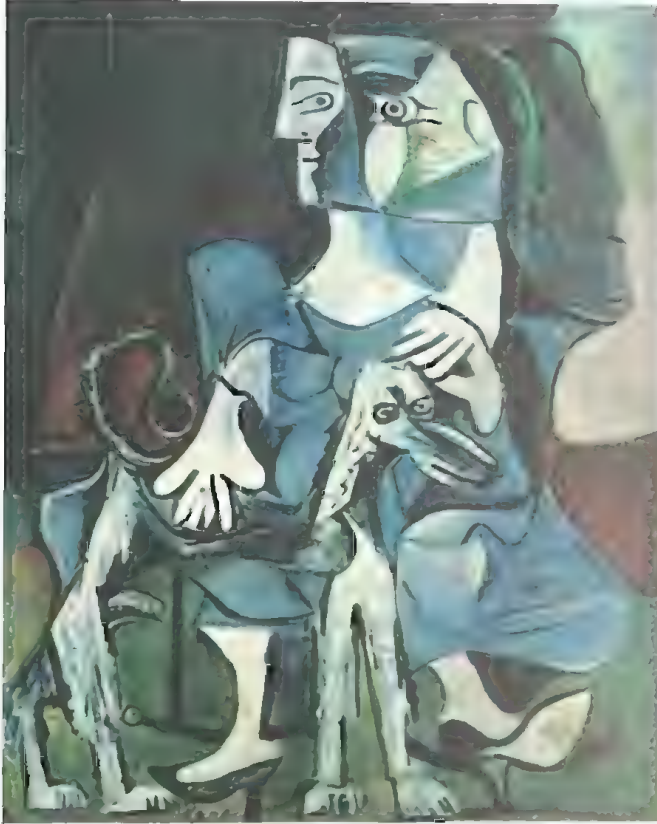
(Bal) و! (Le Torero) و (ma Joie) ، التي مثلت فكرة «موتيفاً» زخرفية واقحمت قرائنها الذهنية في الصورة، بل ذهباً الى ابعد من ذلك، فابتكرا الاوراق الملصقة (قطعاً من الجرائد، وورقاً مطلياً، وورق تغليف) والصقاها رأساً على القماش، وقاما احياناً بوضع لمسات من اللون عليها. بهذا وُضعت الحقيقة (المحوكة) جوار الحقيقة (الخام) النافذة، لتتحول الثانية فتكتسب قيمة صورية وأهمية دلالية. اضافة الى ذلك، ساعدت هذه الملصقات الورقية براك وبيكاسو على التطور من المرحلة التحليلية الى المرحلة التركيبية للتعبيرية، وقادتتهما الى خلق اثارات فضائية باستعمال اكثر الوسائل اولية (شريطين من الورق، مثلاً، بلونين مختلفين) كما ساعدتهما هذه الملصقات الورقية في النهاية على اعادة اكتشاف اللون. فاستيعبهما الكلي لمشكلة الشكل جعل التعبيريين زقادات في اللون يختارون من الأصباغ اقلها، وقيام الفنان بتسليط الضوء بعشوائية على مساحة الصورة، ادى الى تدرج حاذق في تنعيم الالوان الرصاصية والبنية والصفراء الأوكرية. وفي حوالي عام ١٩١٢، هجرا هذه الصورة احادية اللون ونوعاً الالوان، وجعلها أقوى من قبل أيضاً.

لعب اللون فعلاً دوراً مهماً في تجارب اثنين آخرين من الرسامين الذين كانوا على صلة بالتعبيرية: ديولوني وليجيه فمنذ اوائل عام ١٩١٠ أعلن ديولوني بأن براك وبيكاسو «يرسمان بنسج العنكبوت» وكرد فعل، استعمل مندرجاً حراً من الالوان الدافئة، بينما عمد ليجيه الى استخدام الأزرق والأحمر الخالصين منذ عام ١٩١٢ وما بعده. لم تكن هذه هي النقطة الوحيدة التي اختلفا فيها مع زملائهم الفنانين، فقد تأثرا كذلك بسيزان لكن تأثيره كان مغايراً. عمدا الى هندسة الشكل دون تشطيره او تجزئته ولم ينقلها على نفسيهما في محترفيهما يرسمان الاشكال المتواضعة الموجودة على المائدة وحسب. فقد استمد ديولوني مثلاً الالهام من «برج ايفل» ورسم ليجيه «عبور السكة» ومنظر باريس من النافذة، وكلاهما كان على وعي شديد بالايقاع السريع في الحياة الحديثة والاثارات الجديدة المفاجئة التي ولدتها التكنولوجيا في العالم حولهما.

وعلى الرغم من ان براك وبيكاسو وديولوني وليجيه جاءوا بأفكار التعبيرية الثورية، غير أنهم لم يكونوا وحدهم في الحركة، فقد أيدها فنانون آخرون مناصرون، لكن الخصائص المميزة لكل منهم بقيت واضحة بين هذا الفنان وذاك.

ان تجارب خوان غريس ولويس ماركويسيس واميلو بيتوروتي ذات صلة ولو بدرجة معينة، ببراك وبيكاسو. كان جاك فتيون، واخوه مارسيل دوشامب في الاخص، مولعين بالحركة، بينما اعتبر ألبرت كليز وجان ميتزنغر وروجر دي لا فريسني وأندريه لوت التعبيرية نظاماً منضبطاً؛ وسيلة لتبسيط الشكل، وتقوية التكوين، ومنح التقليد حياة جديدة. كان للتعبيريين تأثير واسع في كل مكان، وفي امكاننا ان نعر على رسامين تأثروا بالتعبيرية في بقاع العالم المختلفة. اضافة الى ذلك، ان نشاطهم لم يكن محدوداً بالرسم، بل شمل الملصق والطباعة والديكور المسرحي والنحت والعمارة

اذا كان هناك فنان جسّد الفن الحديث في نظر الانسان العادي فهو بلا شك پابلو بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٣) وحتى اولئك الذين لم تقع ابصارهم على نسخة من اعماله المصوّرة، صاروا يرددون اسمه شاهداً على كل ما يتصف بالجرأة والتحدي والاسراف، في فن العصر الحديث. غير أن بيكاسو، في الواقع، لم يكن أكثر الرسامين ثورية في القرن العشرين، فقد سبق ان وقف كاندنسكي وموندريان موقفاً معارضاً للتقليد اشد منه واقوى، وادارا ظهريهما له تماماً وتجاهلاه كلياً، بينما اكتفى بيكاسو باستهجانه وازدرائه. هل يعود سبب ذلك الى ان فنه يقدم تنوعاً أعظم؟ انه لا يقدم حتماً تنوعاً أكثر مما قدّمه بول كلي. مع ذلك، ففي الامكان تعليل الحقيقة الماثلة التي جعلت منه رمزاً لكل ظاهرة فنية جريئة، وليس هناك فنان سواء قلب المفاهيم السائدة رأساً على عقب بهذا العنف وهذا الاستخفاف المكابر. ليس من أحد غيره حير



بيكاسو: امرأة مع كلب - ١٩٦٢



بيكسو: حياة سلطنة مع سك - ١٩٢٢

الجمهور بهذا التغيير المفاجيء المتير في الأسلوب مرة بعد أخرى عندما اقبل على باريس أول مرة في عام ١٩٠٠. رسم في المونمارتر، بأسلوب متائق نوعاً ما، اعمالاً اظهرت تأثير تولوز - لوتريك وفويلار عليه. وفي السنة التي تلتها بدأ الأزرق البارد يطفئ على ملونته، فرسم نساءً بارديات حزينات واطفالاً مرضى ومتسولين مهزولين مستئين. ثم انتقل، بعد ثلاث سنوات، من هذه «الفترة الزرقاء» الى الفترة الوردية ليصوّر لنا فيها المهرجين والبهلولانيين والسركس المتجول بنظارته وجمهوره. وخلافاً للفترة السابقة لم يتطرق بيكاسو في هذه الفترة الى المآسي البشرية إلا قليلاً، على الرغم من اننا نجد هنا وهناك وجوهاً خائفة واسارير لاتعرف الابتسامة اليها طريفاً. وقد حل بيكاسو، بعد ان ترك اسبانيا نهائياً، في نزل في «باتو لافوار» المعروف في شارع رافنيان في المونمارتر، وبشرع بعدها بقليل تطوير التكعيبية، والرّم نفسه بتحديد نهجه

واضحاً في هذا السياق، حتى بدا كأنه لن يستطيع الحياذ عنه أبداً. لكنه في عام ١٩١٧ بدأ يرسم صوراً شخصية على غرار أسلوب أنكر التقليدي، فهل كان ذلك يؤشر الى انكار تام للإنجازات التكعبية؟ كلا، لقد تنقل سنوات عديدة بين نمطين من التعبير، حتى حل عام ١٩٢١ فشرع يصور الاشكال الانسانية بالاسلوب الكلاسيكي الجديد، نافخاً اجسامها أحياناً بشيء من الوقاحة، ومعيداً في الصور الأخرى بناءها من جديد مستعيناً على ذلك بأشكال من اختراعه. بعد ذلك، حين نبذ الكلاسيكية الجديدة، ثانية لينصرف الى أسلوب ذاتي أكثر فاكثراً، كان ما يزال يتبنى اشد النزعات تناقضاً. فهو يتوالى متزناً وممزقاً، كئساً ومتوحشاً، ودوداً وشرساً، لكنه يبقى هو نفسه دائماً. هذا التنوع غالباً ما يُفسر لدى الفنان المغمر بأنه دليل نقص في قناعته وموقفه، لكن لدى بيكاسو كان دليلاً على الاتساع والغنى والعبقورية، بفضل حيويته المتجددة والنضارة المستمرة والقلق المتواصل.

لقد كان أيضاً ثمرة الرغبة المعتملة فيه أبداً للتعبير عن نفسه بحرية تامة، فبيكاسو قد يكون الفنان الوحيد في عصرنا الذي يفعل بالضبط ما يشاء، ومتى يشاء. وفي مجتمع يتطور سريعاً نحو تنظيم الحياة وبرمجتها وفق قواعد صارمة و«يُمَقِّس» العقول، فان موقفاً كموقفه يبدو مروّعاً واستفزاجياً لامحالة.

إن ما كان يسعى اليه بيكاسو قبل كل شيء هو قوة التعبير، الانفصاح القاطع المؤثر. لم يحاول قط ان يجذبنا اليه، ولم يكن ليخطر على باله ان يجعل من فنه «مهدناً يريح الذهن»، كما فعل ماتيس. بعيداً عن هذا، أحب أن يثيرنا، ان يقلقنا، ان يهزنا من الأعماق. ان ألوانه تتعارض أكثر مما تنسجم، وتكرينات معظم اعماله مثيرة بسبب ازبدائه والجمال». وبسبب معالجته اللفظة العابرة، وهجوميته. فخطه القدرة على أن يمتلك ليونة مأكرة، وله القدرة أيضاً على أن يكون صلباً، مفاجئاً، فولاذياً، خشناً. بيكاسو، باختصار، تعبيري سن نهجاً، بفضل تجربته التكعبية، أكثر ثورية من التعبيرية. فعشقه للحرية قاده الى خوض التجربة مع الشكل، ليرى المدى الذي يستطيع ان يبلغه دون أن ينزلق في هوة الاسراف غير المبرر. وقد ننكر ماتراه اعيننا قنوعي: بأنه لم يسقط فعلاً بسبب انغماسه المفرط ذاك، فجزء من فنه نوع من اللعبة دون جدال؛ انه قاس تارة ومُسل تارة أخرى. لكن هناك عدد لا يحصى من رسومه، في كل مرحلة من مراحل، يدل على عمق مشاعره وحيوية افكاره.

في عام ١٩٣٧ برز في فنه اتجاه جديد، وكان دافعه سياسياً صرفاً: الحرب الأهلية الأسبانية. فحتى ذلك الحين كان بيكاسو منهمكاً بمشكلاته الفنية والشخصية، اما الآن فصار همه مصير شعب باكملة حفره بالقدر ذاته. وبعد القصف الوحشي الذي تعرضت له البلدة الصغيرة «غرنيكا» بالطائرات الفاشية، رسم، كصرخة احتجاج، أحد أشد اعماله الفنية اداة - يمثل أقصى ما اوحى به الرعب الناجم من الدمار في اي مكان. بعد هذا، ليس عجباً ان يتخذ بيكاسو موقفاً منحازاً من الحرب العالمية الثانية، فمنذ ذلك الوقت شرع يرسم سلسلة من النساء الجالسات بوجوه مشوهة بوحشية، تحمل في ملامحها اقصى صنوف العذاب والحرز التي حلت بالبشرية في تلك السنوات المروعة. ان فن بيكاسو ليس فناً مقطراً في المختبر، انه فن مرتبط، فن ملتزم، ملتصق بحياة الفنان نفسه، ويعبر لنا بصدق عن حماسات حياته، وسورات غضبها، وممراتها، واحباطاتها، وممراتها.

انه يعبر ايضاً عن ارادة لاحد لها للقوة، فكل شيء يلمسه بيكاسو عليه ان يحوله حالة أخرى، ان يجعله شيئاً خاصاً به وحده، لايتسنى له ان يوجد لولاه حتى ولو اضطر الى ليته واغتصابه وتقويضه. مع ذلك، هو حين يهدمه فانه لايقصد جمع اشلائه من جديد، بل تشييد بناء جديد حيث تمنح الأشياء حياة جديدة، أكثر اثاراً وأكثر تعبيراً وأكثر استحواذاً من ذي قبل. ولا مناص لنا من الاعتراف ان هناك كبرياء شامخة وراء هذا السلوك، كما ان هناك، بالقدر ذاته، كبرياء شامخة في انسان العصر الذي لايتوقف عن زعزعة النظام الطبيعي، وتكثيف العالم ارضاء لرغباته وحاجاته، أكثر فاكثراً بالصورة التي تحلوه. بهذا المنظار، يعكس بيكاسو أحد اقوى النوازع الانسانية في القرن الحالي، فهو، بصراحة تكاد تكون وحشية، يرينا الجانب المتفوق لتلك النزعة، لكنه يجعلنا نحس، عن اقناع، بالقلق الذي توحى به الاسئلة المعذبة التي تواجه الانسان وهو في عز سطوته وانتصاراته.



براك: كمان وغلبيون وكلمة «بولكا» - ١٩٢٠

Georges Braque

جورج براك

على الرغم من ان جورج براك (١٨٨٢ - ١٩٦٣) كان قريباً من بيكاسو في اثناء الفترة التكعيبية، فانهما في الأساس مختلفان جداً. فبينما تقدم بيكاسو بنوبات وطفرات وكان في عجلة من أمره على الدوام، فان تطور براك جاء متأنياً منطقياً مدروساً. وبينما عالج الأول الاشياء والكائنات البشرية بطريقة لامبالية للغاية، فان الثاني عالجها بتواضع وشفقة. من الطبيعي انه عمد الى «تشويه» اشكاله بطريقة متعمدة، لكن المرء ينساق الى القول: ان ذلك كان استجابة للرغبات الدفينة في الاشياء ذاتها.

لم يكن براك حتى في اثناء الفترة الوحشية يعتبر واحداً ممن يغلب عليهم الاعتدال. وعلى الرغم من انه كان بين الأجرأ فيهم، فانه كان اقلهم انسياقاً. لم يكن هناك تبديد للون ولا عنف في الاسلوب، بل كانت هناك محاولة دائبة لضبط العاطفة. ونحن نجد هذا العشق فعلاً للخط المنحني الذي يمسك الاشياء بثبات وبضربات متعاقبة. هل يُعزى ذلك الى صلته ببيكاسو التي قادته بعد ذلك الى الرسم بايقاع اسرع، والى الاكثار من استعمال الزوايا الحادة المفاجئة؟ من الجائز ان يكون الامر كذلك، إلا ان خطه، آنئذٍ نادراً ما اتسم بذلك القطع الحاد او تلك الكبرياء التي لدى صديقه، فهو يلين حدته بالحد من تلوينه. على أية حال، فالتكعيبية هي التي ساعدته على ايجاد نفسه، اذ لم يكن هناك ما يرضي طبيعته بأحسن من الفن التأملي، شريطة ان يكون منضبطاً، وحيث «القاعدة تصحح العاطفة».

تغير أسلوب براك بعد عام ١٩١٨. لم تعد أشيائه ذات شكل هندسي أقل وذات سمة شخصية أكثر وحسب، بل اكتسبت كثافة معينة، وأبحت بخصائص معينة، هي خصائصها في الحقيقة، أكثر مما فعلت في الماضي. ومنذ ذلك الحين وما بعد، صارت سلة الفاكهة تضم فاكهة أشهى من ذي قبل، والفاكهة ذاتها أمست أكثر امتلاء.



القطر - ١٩١٤

وأيسر تعريفاً وتحديدأ، وبدت المنضدة مصنوعة من الخشب بوضوح أكثر، وغرضها ان تحمل ابريقاً وعليناً وتفاحتين وصحيفة. هل كانت تلك دعوة الى الواقعية؟ هذا مالم يخطر قط في ذهن براك. لقد حافظ على المنظور المعكوس الذي استخدمه وبيكاسو في اثناء الفترة التكعيبية، الذي يمثل الأشياء عملياً، على مستوى يقربها النينا سطح الصورة العمودي بحيث تنزلق امام ابصارنا. كذلك واطب براك على تعديل الاشكال او تغيير الوانها، اذا دعت الضرورة، ليكيفها تماماً لضرورات التكوين ولجو العالم الذي وجدت فيه. انه عالم يشبه عالم شاردان وكورو، حيث الحياة مستغرقة بسكون في غمرة الضوء الناعم، وتطفي عليه الوان البني والبيج والرصاصي والاخضر الزيتوني والأسود، واذا ماظهر الأحمر والبرتقالي والازرق الشاحب فهي مطوقة بالالوان الخافتة من اجل تخفيفها. وتأثير هذه الالوان يزداد قوة بنسج الطلاء نفسه. فهو تارة رقيق ناعم وتارة سميك متكتل، يُغري عين الناظر بالمزيد وهي تتوانى عبر سطح الصورة.

بقي براك حميماً حتى في معظم المشاهد البحرية التي شرع يرسمها في عام ١٩٢٩ في نورماندي حول مدينة ديبب. فالسمااء الرمادية او المظلمة غالباً ما تحول بين عيوننا والشرود في المسافة، واذا جاز للسمااء الهادرة او البرق المتوعد ان يندرننا بعاصفة آتية فلن يعترينا الخوف حقاً. فبراك لم يكن ابدأ رجلاً مأساوياً، او درامياً، او عنيفاً.

بدا براك ذات مرة وكأنه قد تغير. ففي حدود عام ١٩٣٠ رسم «المستحمات» حيث اقتفى بيكاسو مثلاً، فجعل الجسم البشري مطواعاً يمكن تمديده وللمته واعادة تجميعه وفق مشيئته. لكن هذا لم يكن إلا انعطافاً مؤقتاً. فالشخص الذي بدا يرسمها في عام ١٩٢٧ تمتلك كلها سمات اسلوبه الشخصي. وحضور هذه الشخص كان جلياً وخفياً في الوقت ذاته، على الرغم من انها رُسمت بحرية أكثر من لوحته الضاجة بالحيوية «حاملات القرابين» التي رسمها في الأعوام ١٩٢٣ - ١٩٢٦. كما انها تضاهيها صباية واناقة. لقد تداخلت في الخارطة «الزخرفية» للصورة دون ان تحاول شد الانتظار اليها بتعبيرها السيكلوجي. لم تكن أكثر من دمي إلا اذا، كما الحال في القسم الشاحب المدور الذي يواجهنا، صرفنا النظر عن رؤية المنظر الجانبي الأسود الجميل، بنظرة فاحصة صارمة.. شفاه ممثلة وذقن متصلب تجعل منهن شقيقات كتلك الالهة الرشيقات المرسومات على المزهريات الاغريقية الاثرية. وعلى حين غرة تنقلب أكثر من كونها دُمى أو نساء عصريات؛ انهن يتقمصن روح المرأة الازلية.

في وقت ما، وقد عثر براك على اسلوبه أخيراً، كان عليه ان يحوره قليلاً وحسب. وفي اعماله المتنوعة التي انتجها بين الأعوام ١٩٤٩ - ١٩٥٥ في موضوع «الاستوديو» كان فنه أكثر تجريداً واشد تعقيداً. فالاشياء عادت مسطحة، والتخطيط امتك عرضاً أكثر، والالوان اكتسبت حرية اوسع، واحياناً دفناً وحيوية اكبر. وصار الايحاء بأشارات الفضاء أكثر حذاقة، فالطير الكبير يصف شكل الطيران بمحاذاة سكون الاشياء. ومما يميزه حقاً انه حين كاد يود ان يضمّن فنه حركة ما كان يلجأ الى اخف الحركات وأهدئها - تلك التي توجي للمرء بشاعرية أكثر احلامه توقاً وحنيناً.



غريس: قرح وعلبة تبغ - ١٩١٤

Guan Gris

خوان غريس

كان خوان غريس (١٨٨٧ - ١٩٢٧) اسبانياً قدم، مثل بيكاسو، الى باريس في عام ١٩٠٦. وعلى الرغم من انه هو الآخر عاش في «باتو لافوار» وشهد عن كثب تجارب واكتشافات رفيقه في المواطنة، إلا انه لم ينضم الى الحركة التكعيبية إلا في عام ١٩١١ ولدى مقارنة اعماله بتلك التي انتجها براك وبيكاسو في تلك الفترة، تبدو محاولاته وجلة. هي، في الواقع، تكشف عن ان غريس فطن الى تأثيرات الضوء، لكنه لم يكن يرغب في ان يدفع بتحليله الى نقطة تكفّ عندها اشياؤه عن ان تكون ملحوظة وملموسة.

انتج غريس بين الاعوام ١٩١٥ - ١٩٢٠ سلسلة من صور الحياة الساكنة، اعتبرت من اكثر اعماله اكتمالاً، وكشفت عن جرأته وبراعته الفائقة. كانت اشكاله هندسية صرفاً تماثل عملياً رسوماً بيانية، لكنها مع ذلك ليست اسلوبيات مجردة. فقد استعمل الالوان مسطحة معتمدة مخففة. كان لبعض تناغماته وضوح واكتمال متميزان، وبخاصة حين يتناغم الاسود والالوان الرصاصية والزرقاء بجلال. والحق ان الفضل يعود الى حساسية الوانه التي عوّضته عن قسوة تخطيطاته وبذا تفادى الوقوع في شرك الفن المبالغ في افتعال التصحيم. لم يدع شيئاً للصدفة. وبالطريقة ذاتها التي شهر فيها بيكاسو حريته وعاهد نفسه على تلبية كل نائمة فيها، كذلك احب غريس القواعد وحتى الانظمة.

في الايام الاخيرة من حياته، بدأت حدة فنه تقل شيئاً فشيئاً. اصبح الخط اقل تصلباً واكثر توظيفاً واضحى عموماً يتماشى وتحديدات الاشياء، بينما كان يتمتع في السابق بحياة خاصة به. لم تكن تنقصه الارادة، كما قيل، بل ادركه الوهن، وكان المرض الذي كان ينخر في جسده منذ عام ١٩٢٠ منعه عن تحقيق النعمة الشامخة والتميز المذهل أحد سمات فنه قبل ذلك بسنوات قليلة.



غريس: «الايوم»، ١٩٢٦



ليجييه: حياة سقطة على خلفية زرقاء - ١٩٣٩

Fernand Léger

فرناند ليجيه

كان رسم فرناند ليجيه (١٨٨١ - ١٩٥١) المجرد من كل جمالية وعاطفية ورومانسية اقرب ما يكون الى حضارة القرن العشرين الصناعية، فتعبيره، الذي هو اشد ما يكون قوة وحماسة، يتوغل بعيداً فيها. لقد كان ليجيه يكنّ لهذه الحضارة اعجاباً لأحدود له، في الوقت الذي يصفها الكثيرون باللائسانية، حتى الحرب التي خدم في اثناءها خبيراً بالألغام (١٩١٤ - ١٩١٨) لم تخفف من دهشته «بجاذبية البندقية في ضوء الشمس وسحر الضوء الملتصع على معدنها».

لم يتردد في الافصح عن ان «هذه البندقية علمته من الفن اكثر مما تعلمه في كل متاحف العالم». آمن ليجيه بالتحويلات التي أحدثتها الحضارة الجديدة في الانسان، وفي عام ١٩١٣ رسم صور الانسان الآلي «الروبوت». بمفاصل مخلوعة قبل ان يبتكر

في حوالي عام ١٩٢٠، كائناته ذات الأجسام المصنوعة من الأنابيب المعدنية، بأذرع من المسدسات وأنامل من الطلقات!

هذه الشخصوس التي تبدو فيها الكائنات البشرية أصغر قواماً أعقبها بأخرى مضخمة؛ نساء هائلات مفخّعات متراخيات يشبهن الأصنام - اصناماً لا تتراءى وفق نظام ميتافيزيقي، بل بالتجربة الصورية. انها تنمو من رغبة الفنان في احتواء قوتها الهادئة بأسلوب انيق. بعدها، في صورتيه «الغطاسين» و «راكبي الدراجات»، اعطى اشخاصه تعبيراً أكثر مرونة وأقل كهنوتية، لكنها ظلت تنتمي الى جنس أكثر نشاطاً وأكثر عافية من جنسنا البشري. وسبب ذلك ان ليجيه كان يعي الروح الدينامية التي سيطرت على عصرنا، لكنه في غفلةٍ عن الهلع والقلق اللذين اورثتهما. وفي الوقت الذي يعبرُ الفنانون الآخرون اليوم عن معاناتهم فانه يبشّر بحماسة، وبينما يعترف الآخرون باضطرابهم يعلن هو عن يقينه وتفاؤله.



ليجييه: تكوين - ١٩١٨

وعلى الرغم من ان فن ليجيه لا يحوي من العذاب شيئاً، إلا انه لم يكن يخلو من الصراع، فكل صورة من صوره نصر يتحقق بفعل قوى متصارعة متشعبة. لقد انجز توازناً ووحدة بالتآلف بين التناقضات الحادة للون والشكل والأشياء، فالألوان نقية زاهية، وأحياناً عنيفة، والأشكال قوية، وهندسية أحياناً وغير نظامية أحياناً. بعض الأشياء استمدتها من الطبيعة، وبعضها الآخر انتقاه من منتجات صنعها الإنسان. وفي حدود عام ١٩٤٢ بدأ تضاد آخر يقتحم صوره، فقد فصل اللون عن خطوط الحديد، وأصبح الأول تجريدياً، بينما بقيت الثانية شخصية. بهذه القوة والدينامية كان فن ليجيه في جوهره نُصُبياً، فليس عجباً إذاً، ان يُطلب منه العمل على التوافد الزجاجية الملونة لكنيسة «أودنكور» الجديدة، فوضع تصميمًا يُمدُّ من ابرع اعماله، وهو لا يعتبر احد روائع الفن الحديث وحسب، بل احد روائع الفن في الازمنة كلها.



ليجيه: وداعاً نيويورك - ١٩٦٤

لكي ننصف روبرت ديلوني (١٨٨٥ - ١٩٤١) ينبغي ان نميز في رسمه امرين اثنين: جانبه الريادي وسلطانه العاطفي. لم يكن هذان الامران بالضرورة منفصلين، بل كادا قبل عام ١٩٣٠ ان يكونا متداخلين على الدوام. ورسموه، مثل: «التوافذ المتزامنة» او «الاشكال المستديرة»، التي رسمها قبل عام ١٩١٤، تُعد من اجمل رسومه واكثرها أصالة في فترته التكعيبية. مع ذلك، وحتى ذلك الوقت، انكب ديلوني على معالجة مشكلات شغلته تماماً فيما تبقى من سني حياته.

لبث ديلوني يسائل نفسه دوماً: هل اللون بحد ذاته كافٍ ان يصنع صورة او يخلق شكلاً دون الاستعانة بالخط، ويوحى - ببساطة - بالفضاء خلال التجاور الحاصل في المناطق المسطحة؟ اضافة الى ذلك، هل في مقدور اللون ان يقوم بايصال الحركة او التعبير عن دينامية العصر الحاضر؟ كان على يقين ان في استطاعته تحقيق ذلك، وجاءت رسومه في البدء ايضاحاً حياً ليقينته تلك، إلا ان فنه مالبث ان اضحى مظاهرة جافة قاست بسببها السمة الغنائية في رسمه ما قاست!

في صورتيه «ايقاعات ملونة» و«ايقاعات لامتنتية» اللتين رسمهما بعد عام ١٩٣٠، اصبح في مقدورنا ان ندرك افكاره بصفاء ووضوح اكثر من اعماله السابقة. صار اللون هو الموضوع، وحقق ديلوني التجريد بأوسع ما في المصطلح من معنى، وبرزت الخصائص الزخرفية في هذه التكوينات واضحة بالدرجة ذاتها. وكان ديلوني حينئذ يحاول فعلاً ان يكتف فنه للعمارة، والواقع ان هاتين الصورتين هما من «النظامية» بحيث يتعدّر ان تولدا فينا الاحساس العميق ذاته الذي ولّدته فينا الصور المرسومة قبل بثقة اقل، لكن بانفعال واثارة اكبر.

جاك فيون

Jacques Villon

قال جاك فيون (١٨٧٥ - ١٩٦٣): «كنت تكعيبياً انطباعياً، واعتقد انني بقيت هكذا. قد اكون الآن اقل تكعيبية، واقل انطباعية. عدا هذا، لا اعرف، فانا ما ازال ابحت!»، كان فيون تكعيبياً منذ عام ١٩١١، ولم يكن مولعاً بالشكل وحسب، بل باللون ايضاً الذي استخدمه ببراعة ورشاقة نادرتين. لقد رسم لنا الشكل الانساني في حركته وفي وقفته، ولعل ما يثير الانتباه دراسته الملهمة لمجموعة من «الجند يتقدمون» المكونة كلياً من خطوط مائلة وسطوح مزوّاة.

قطعت الحرب عليه عمله، وحين عاد اليه اتجه الى الحفر، وهذا شغل جزء كبيراً من اهتمامه حتى عام ١٩٣٠. وعلى الرغم من قلة اللوحات التي رسمها في تلك الفترة إلا انها مع ذلك مهمة. يعتمد فيون بعامة على الطبيعة، لكنه في حوالي عام ١٩٢٠ وبعد عام ١٩٣٠ انتج رسماً شكلانياً حوى اشكالاً هندسية بحتة. وما يلتفت النظر

ان هذه الهندسة الجامدة الجرداء لم تكن باردة في الواقع ابداً، ومهما رُسِمت هذه الصور بوعي فالجزء الذي لعبه الايحاء بدا دوماً أكثر اهمية من الجزء الذي لعبته الحسابات المقاسة. فالمربعات والمستطيلات والمثلثات فقدت جفافها وصارت حساسة وشاعرية، كالورود وكالمنابر الطبيعية في رسوم الفنانين الآخرين.

كُرس فُتُون مزيداً من وقته في رسم المشاهد الطبيعية، وحين اضطرتته الحرب (١٩٣٩ - ١٩٤٥) الى مغادرة باريس، تسنّى له ان يقيم اتصالاً اوسع، اليافاً ومباشراً، مع الطبيعة في العراق. لم يكن هذا ليعني ان «الانطباعي» قُبِض له ان يطغى على «التكعبيي» فيه، لكنهما تألفا في اعماله وتطور كل منهما في سيره قدماً. ازداد رسمه غنائية وتجلّى في الوقت ذاته احساسه بالنظام ونزوعه الى التجريد. ومهما كانت الافكار «الموتيفات» التي الهمته غير منتظمة، كالصخور والأشجار، فقد ترجم كل شيء مستعيناً بالخطوط الهندسية، وبفضل البناء الذي شيدّه حولها بعناية. كانت الالوان ثمرة تأمل دقيق، وعلى الرغم من انها الوانه ذاتها التي اشتقتها من الطبيعة الا انها زادت قوة بفعل النغمات التي اوحى بها ذهنه المدهش ومخيلته الساحرة.

كانت الوان سماواته بنفسجية زاهية، مشوبة بالبرتقالي والزمردى، والى جوار الأخضر الذي يبعث الضوء والنكهة الحمضية الرائقة في لمسة الربيع، يضع فُتُون بأشكال محددة سوداء ووردية وبنفسجية، ألواناً اصطناعية لاتقل انسجاماً وملاءمة عن الأخضر والأصفر والأوكر في المشهد الطبيعي. لقد انتقى الالوان بحساسية مفرطة ووزّعها وفق حكم شديد جداً. وليس هناك ما هو أكثر اتقاناً من التناغمات التي لجأ اليها الرسام، الذي يعد تكوينه احد ابرز الاعمال التي تشهدها اليوم دقة، كما يُعدّ تلوينه المبتكر من بين اكثرها غنى ورهافة.



بوتشيوني: مروحة - ١٩١٢

المستقبلية

على الرغم من ان الاعلان الاول الذي اصدره الشاعر مارينيتي طبع ببباريس في عام ١٩٠٩، فان المستقبلية كانت حركة ايطالية صرفاً. لم يكن لها في قمة تألقها إلا قلة من الاتباع - خمسة اسماء لاغيرها ظهرت في السنة التي عقت صدور «بيان الرسامين المستقبليين» المنشور في ميلانو: بوشيني (١٨٨٢ - ١٩١٦) وكارا (١٨٨١ - ١٩٦٦) وروسولو (١٨٨٥ - ١٩٤٧) وبالا (١٨٧١ - ١٩٥٨) وسيفريني (١٨٨٣ - ١٩٦٦). كان الهدف بالنسبة الى مارينيتي «تمجيد الحركة الهجومية، والأرق المحموم، والخطوة السريعة، والوثبة الخطرة، والصفعة على الوجه والضربة من قبضة اليد!» لقد هاجموا بعنف «الاعجاب بالرسوم القديمة والمعايير القديمة والاشياء القديمة» وكل ما يمثله او يدين به الماضي. لقد تساءلوا: «هل في الامكان ان نظل غير مكترئين بنشاط المدن الكبرى المسعور، بسيكولوجية الحياة الليلية الجديدة، بالخليع، بالبقي، بالشقاوة، بالسكيرة؟». ويستمر البيان: «الحصان الذي يعدو لايمكك اربعة حوافر وحسب، ان له عشرين، وحركاتها مثلثية!» ومهما يكن، فبوضع مظاهر الحركة المتنوعة جنباً الى جنب يعمد المستقبليون الى تجزئتها واقتناصها، بدلاً من ان يعطوا زخماً لتفسيرها. ولاريب ان هذه البعثرة تؤثر تأثير التكعيبية، كما ان مما لايقبل الجدل ان النهج التكعيبى كان اكثر ثورية من المستقبلية. والحق ان المستقبليين اوجدوا مناخهم المميز وحققوا واحداً من اهدافهم: لقد جعلونا نحس بصراع القوى المتعارضة.. بالاندفاع.. بالتهشيم في عالم مهزوز!

لم يكن لنشاطهم تأثير ملحوظ في خارج ايطاليا، بل كانوا مهمين في ايطاليا وحسب. وقد بشرت المستقبلية في الواقع بصحوة فن حي في شبه الجزيرة الايطالية.



بالا: عطارد يمر امام الشمس - ١٩١٤



مونك: كفة: ١٨٩٩

التعبيرية

قَلَّة من بين مجموعات الرسامين قدمت تنوعاً كالذي قدّمه التعبيريون. لقد جمعهم هدف اساس واحد! ان يضعوا على القماش ما يحتاج في اعماقهم من احساس، وهم، لذلك، عمدوا الى تجزئة عناصر الحقيقة المرئية ليصعدوا من قوة التعبير عن احساسهم تلك، اكثر من ان ينصاعوا الى ماتفرضه الرؤية عليهم وحسب. اضافة الى ذلك، كان لعملهم نكهة مشتركة خاصة، فهي قاسية عاطفية وغالباً ما تكون مؤلمة. اكثر من هذا، يكاد التعميم يكون مستحيلاً، فقد كان البعض منهم في عجلة كي يعرّوا انفسهم ويكشفوا كوامنها، قاهملوا بذلك تقنياتهم. اما الآخرون فلم يضحوا مطلقاً بجمالية رسومهم التشكيلية. وبينما بقي البعض مخلصاً لمبدأ توزيع الظل والضوء في الصورة والنمذجة وللفضاء المألوف، قامر بعض آخر بالألوان النقية، وكان آخرون قد اظهروا تائراً بالنكعية. واضيف الى هذا كله تعقيد آخر، هو ان الحركة ظهرت في بلدان عدة، فكان ان حوّرت بعض خصائصها بسبب الطابع المحلي في هذا البلد او ذاك.

ان أعنف شكل من اشكال التعبيرية نشأ في المانيا، حتى وصفت التعبيرية بأنها ظاهرة المانية خاصة وسمة ثابتة واساسية في الروح الالمانية. إلا ان التعبيرية، في الواقع، لم تظهر أولاً في المانيا، فقد كان من بين رساميها الاوائل من الفنانين المحدثين: الهولندي فان كوخ والبلجيكي جيمس إينسور والنرويجي ادوارد مونك، وكلهم تمردوا على الواقعية الانطباعية في فرنسا ومهدوا الأرض للتعبيرية. فموندو (١٨٦٣ - ١٩٤٤) قصد باريس حيث اعجب بفان كوخ وسورا ولوتريك والنابيين. وكان معرضه الأول الذي نظمه في عام ١٨٩٢ في برلين قد اثار ضجة واسعة، لكنه على الرغم من ذلك أرسى قواعد شهرته في المانيا، ومالبت ان خلق تأثيراً عميقاً في الفنانين الشباب. كانت الوحدة التي يعانها الانسان تجاه قوى الطبيعة ووسط الجموع المندفعة في المدن الكبيرة تؤلف تجربة قاسية لهذا الفنان ذي الطبع المكتئب القلق المشائم. كان يجذب الى النساء بقدر ما كان يخشاهن في الوقت ذاته، والسعادة التي جلبنها اليه اقلّت في ركبها صراعاً وندماً وتألماً. لقد عبّر عن هذا كله في رسمه بخطوط تمتد بعيداً، وتتثنى بسوداوية، وباستعمال ألوان تجرّ الى الماضي حتى عندما تكون براقّة.

شهدت دريسدن في عام ١٩٠٥ ظهور المجموعة التي رفعت لواء التعبيرية الالمانية أول مرة وعُرفت باسم «الجسر» - Die Brücke. كانت تضم في البداية اربعة فنانين من الشباب هم: فريتز ليل، وايرنست لودفيك كيرشنر، وايريش هيكل وكارل شميدت- روتلوف، والتحق بهم بعدئذ ماكس بكشتاين واوتو مولر، ولفترة قصيرة إميل نولده. استقت المجموعة توجهاتها من مابعد الانطباعية والفن الزنحي والهاشيكي، وكذلك من المحفورات الخشبية الالمانية القديمة؛ ولجأ مؤسسو الحركة الى استعمال ألوان تأنف وتلك التي استعملها الوحشيون.

كانوا على صلة بفان دونغن، لكنهم اكثر ميلاً لاقتفاء آثار فلانك. لم يسعوا الى الرفاهة في تناسعاتهم بل مارسوا درجات لونية حادة، نافذة، قوية. كان كيرشنر (١٨٨٠ - ١٩٣٨) ابرز شخوص المجموعة، وعكست صورته العارية، والمناظر الطبيعية، وشوارع المدينة طبعه العصبي المتوتر. وفي عام ١٩١١ اقام في برلين سنوات قليلة حيث خفّت حدّته وهدأت ثورته وانجز اغلب اعماله المتزنة. لكن القلق



موتك: الرسم - ١٨٩٤

ظل يلزمه، وبدأت معاملته واضحة في الصور التي رسمها بعد عام ١٩١٧ في سويسرا، حين زاول رسم الجبال وحياة الرعاة الهادئة.

لم يمثل التعبيرية الألمانية في أوج عنفوانها أحد أكثر من إميل نولده (١٨٦٧ - ١٩٥٦)، فسواء عالج موضوعات دينية تعرض الحواريين والمصلحين بجمالية خرقاء، أو رسم رواد النوادي الليلية التافهين في برلين، أو صور المشاهد الطبيعية بسماواتها المعذبة تبعث الغم فبينا بعثمتها أو أضاعتها الدرامية، فقد حاول دائماً أن يدهشنا. ولكي يحقق هذا، لم يجد لوناً أكثر توقداً وأقسى ملمساً فقطع الشكل أو رسمه على عجل، فبان كأن يده السرعة قد قطعت بمنجل!

ان في التعبيرية التي يقدمها لنا الفنان النمساوي أوسكار كوكوشكا (١٨٨٦ - ١٩٨٨) معاناة أكثر وبدائية أقل، كما تحوي خصائص صورية اغنى. فقد بدأ كوكوشكا رسم الصور الشخصية، وليس هناك رسام معاصر عمد الى رسم الصور الشخصية بهذه «الهلوسة» الفريدة التي تكشف اعماق الحقائق النفسية. فلقد كان يصور الفنانين والمثقفين الذين جلسوا امامه بروح «فرويدية» كأنه يحل شخصياتهم. كان ينفذ الى اعماقهم ويميط اللثام، بحدسية خارقة، عما هو كامن في قلوبهم المغتمة الغليظة المتوترة. وفي سفراته المتكررة بين الاعوام ١٩٢٤ - ١٩٣١



موتته: اليوم التالي - ١٩٠٩

عرض علينا مشاهد جبال الألب ومناظر «بانورامية» لباريس ومدريد والبندقية، تتسم بامتداداتها وبخاصيتها الرؤيوية وبايقاعاتها الغريبة، كما تتجلى العجالة في تنفيذها.

من المؤلف ان ينضوي تحت لواء التعبيريين الرسامون الذين أسسوا «اتحاد الفنانين الجدد» في عام ١٩٠٩ في ميونيخ الذي اُضحى يُعرف بعد عامين من ذلك التاريخ باسم مجموعة «الفارس الأزرق - Der Blaue Reiter». وفي استطاعتنا ان نضم اليهم ايضاً الرسامين الروسين الكسبي فون جاولينسكي وفاسيلي كاندنسكي، اللذين كانت ايقاعاتهما في فترات ما مُشَبَّعة بالرومانسية المتدفعة. ومن بين الاماكن الأخرى جميعاً في المانيا، كان الفنانون القاطنون في ميونيخ يتطلعون الى فرنسا. وقد امضى جاولينسكي وكاندنسكي بعض الوقت في باريس، حيث تأثرا بمانيس، في حين ان اصدقاءهما من الالماني، كفرانز مارك وأوغست ماك وبول كلي، كانوا على صلة بديلوني. ومالبت مارك وماك ان قتلا في اثناء الحرب العالمية الأولى، قبل ان يتسنى لهما انتاج صور وفيرة. مع ذلك، فان ماك (١٨٨٧ - ١٩١٤) بشخصه الرزينة المحببة معاً، ومارك (١٨٨٠ - ١٩١٦) بحيواناته التي حوّلها (بمسحة دينية وشاعرية) الى نقاوة الاسطورة، استطاعا ان يحققا اكثر مما كان متوقعاً منهما. اما كلي وكاندنسكي فقد كانا من بين اكثر الفنانين اصالة وابتكارا في عصرنا.

تعرّف لايونيل فايننغر (١٨٧١ - ١٩٥٦) الذي عرض رسومه مع مجموعة «الفارس الأزرق» في عام ١٩١٣، على ديلوني ايضاً، ولازمه التكوين الجلي القاسي المستمد من التعبيرية طيلة حياته. كانت حساسيته تجاه تأثيرات الضوء، وحلقة اللون الغامض الرقيق، قد اُضفت بعض الاثيرة والشفافية حتى على تكويناته الهندسية الصماء التي رسمها للسفن والبنائيات.

لم تضع الحرب (١٩١٤ - ١٩١٨) حَداً للتعبيرية، غير أنه من المؤكد ان جماعاتها تفرقت في ألمانيا على الرغم من ان المنتمين اليها لم يغيروا أسلوبهم. لقد دفع الجيشان الذي اعقب الحرب فناناً مثل بيكمان الى نوع مغاير من الفن، بعيداً عن كيرشنر ونولده، لكنه لما يزل تعبيرياً. وانبثقت مراكز مماثلة في مناطق اخرى، لاسيما في بلجيكا، في فلاندرز، حيث اتخذ الرسم التعبيري احد اهم مظاهره المقتنعة. وفي الواقع، ان التعبيرية عُرِفَتْ هنالك قبل ما يقرب من ثلاثين عاماً بفضل جيمز إينسور (١٨٦٠ - ١٩٤٩) احد رواد الحركة في نطاقها العالمي. كان، حتى بلغ الأربعين من عمره يعتبر احد الفنانين العظام في عصره، كما أعتبر سباقاً في فرنسا ذاتها. وفي عام ١٨٨٨ رسم لوحته الشهيرة «دخول المسيح بروكسل» في الوقت الذي انتقل فان كوخ الى «آرل»، وكان غوغان يناضل للعثور على أسلوبه الخاص في بونت - آفين. في ذلك الحين، امتلك إينسور تماماً عالمه واسلوبه، ويوضع أقنعة كرنفالية على شخصه، او بتقليصهم الى هياكل عظمية ترتدي اسماءً، فقد لبى رغبته الدفينة في التوجيه الخلقى، وكشف لأقرانه من البشر جوانبهم المروعة، في وقت استخدم اللون والشكل بحرية.

هؤلاء الذين عاصروا العشرينيات من القرن العشرين كانوا اهم عناصر التعبيرية الفلمنكية؛ فريتز فان دين بيرغ وكونستانس بيرميكه وغوستاف دي سميت. لم يكونوا يملكون الالوان الخفيفة الفاتحة التي ملكها إينسور، ولا ملكوا موهبته الساخرة، لكنهم كانوا يتكلمون لغة اكثر خشونة. لقد طغى البني على ملونتهم وعكفوا على استغلال التضاد الدرامي بين الضوء والعتمة، ولجأوا الى التعبير عن قلقهم وتشاؤمهم، لكنهم كانوا اقل تمرقاً من التعبيريين الالمان. ونحن نجد في صور بيرميكه (١٨٨٦ - ١٩٥٢)، ذات الصبغة الغنية، اللون الارض البكر المحروقة تواء، والحقول المشبعة بالماء، ومشاهد من بحر الشمال مغلقة بنكهة العاصفة المُنذرة، نستشف منها بساطة البيوت القروية، بل نستشوق رائحة مرايض الايقار. ان شكله الهائل المختزل نتاج يد قاسية متوحشة، لكن تناغماته ليست سوقية، ومضمونه لا يخلو من سحر أبداً.

يحتل اللوكسمبورغي جوزيف كثر (١٨٩٤ - ١٩٤١) منزلة خاصة بين التعبيريين، فهو ليس فجاً بربرياً او قروياً، انه اكثر حيوية من كونه متوحشاً؛ واذا ما عصفت بروحه الازمات لم يعمد الى ترجمتها اسلوباً حاسماً او اعتباطياً. وحتى حين كان يرسم لوحته «المهرجين» - التي تمثل معاناة عقله بهذه الطريقة المؤثرة، كان مهتماً دوماً بجمالية اسلوبه، وظلت اشكاله قائمة بصلاية وثبات، وبقي لونه غنياً متنوعاً.

Georges Rouault

جورج روو

غالباً ما قيل ان الفرنسيين، عامة، يقزعون من التعبيرية. والواقع يشهد ان الحركة وجدت لها عدداً قليلاً من المؤيدين في فرنسا، إلا ان من مثل الحركة بأكبر قدر من الثقة والتعبير فرنسي ينتمي الى جيل الوحوشيين اكتشف اسلوبه، شأنه شأن



روو: الطائر الأزرق

التعبيريين كلهم، في بداية هذا القرن، انه جورج روو (١٨٧١ - ١٩٥٨). برزت شخصية روو الفنية في الوقت الذي اكتشف فيه تمرده، وتمرده منبثق من قناعاته الدينية. ولما كان كاثوليكياً مؤمناً متعمقاً لم يبقَ في الواقع على رؤية القباحة والظلم والتعاسة دون ان يناصبها العذاء، ودون الاعلان للعالم عن احساسه بالسخط، وبالعطف على اولئك الذين كانوا ضحاياها. لاشيء اكثر اذلالاً من لوحته «البغايا»، وهي تجسيدات رقة من الرعب يوحيه له الحب المباع. لاشيء اكثر قرفاً من الوجوه البهيمية في صورته «القضاة»: كتل من اللحم المتهدل يتعذر معها حصول اي حوار انساني. اما «المهرجون» فهم احق بالرثاء: لقد شوّحت الحياة سحناتهم وغشى عينونهم سوار الهمّ والشقاء وأحياناً حمرة الحقد!

هناك في روو روح شعبية تنزع الى الهجاء وهذا ما يقرّبه من دومير. ان له احساساً بالغروتسكية، لكنها ليست غروتسكية مضحكة بل مؤثرة ورهيبة، وذلك ما يقرّبه من غويا. لكن هناك في حالته شيئاً عقلائياً ودوداً يماثل مالدي رامبرانت. وهو من الناحية الأخرى يحتل مكانته بجوار الرسامين البيزنطيين والقوطيين، وقد عُدَّ بعد

عدة قرون اول من عرف كيف يقدم صورة مؤثرة للمسيح مجلوداً ومصلوباً. لم تكن ردة فعله تجاه التفاهة التي احتواها الفن الديني عنيفة وحسب، بل قدّم، بدلاً عنها، فناً أصيلاً تابعاً من صميم الحقب العظيمة للإيمان. ان المسيح الذي صورّه ليس المسيح التقليدي ولا مسيح المتعصبين، انه المسيح الذي يحيا داخل الروح المحمومة لدى الصوفي، يتردد على الفقراء ويبارك الساعين الى الخير والعدل. ورو جائج العاطفة في رسمه، سواء ارسم وجوها او مناظر طبيعية، وسواء امثلت رسومه فلسطين الأسطورية او الأحياء الصناعية الخائفة، فهي تستمد حقيقتها الملتهبة دوماً من رؤى الفنان وتأملاته. تأملاته؟ ان فنه، في الواقع، اقل مما يبدو اندفاعاً، وحتى اعماله المبكرة، حين يبدو الشكل فيها كأنه وليد ضربات سوط، كانت موحّزة جداً وحاذقة جداً قصد منها ان تكون دقات سريعة. لم يهمل روو تقنيته قط، ومهما كان بعض موضوعات رسومه سوقياً، فليس هناك اي سوقية في تناغماته او انسجته.. نغماته تتصاعد دون بهرجة، وصيغته ثرية ومهذبة معاً، واللوانه من النقاوة تبدو وكأنها تشدو في الضوء المشرق من وراء الصورة. بذا، فان لها تلك الرعشات العميقة وذلك الوهج الغامض - مما نراه في نوافذ الكنائس ذات الزجاج الملون وهي تتوقد في نهار آيل الى الاحتضار.

Amedeo Modigliani

اميديو مودلياني

مما يثير التساؤل ان كان في وسعنا ان نصنّف اميديو مودلياني (١٨٨٤ - ١٩٢٠) ضمن التعبيريين؟ ان كان الامر كذلك، فهو يدعو الى الحذر قليلاً. ففن هذا الايطالي، الذي قدم الى باريس عام ١٩٠٦ لايخو في تطوره الى الافراط أبداً. لتعلّمه بالتكمييين وزملائهم، درس مثلهم سيزان والفن الزنجي، لكنه اختار اتجاهاً مغايراً، فقد سعى الى تبسيط الشكل لا انحلاله. اضافة الى ذلك، ان وسيلته الأساسية للتعبير كانت الخط دوماً؛ الخط الطويل المطواع يسلك طريقه وأهناً وفيه شيء من الرهبة، الخط الذي يعود بنا الى مدرسة مدينة سيينا في القرن الرابع عشر، خط بالدوفنيتي وبوتشيلي؛ لكن مالبث ان انقلب اكثر سوداوية وأسى. اما اللوانه فقد شغلت دون تطفل المساحات التي حدّدها الخط لها، دون ان تضيفي على الصورة سوى المزيد من الحزن، كما اضفت على صوره العارية احياناً فخامة كابية مصطنعة.

لم يكن لمودلياني ولع بالمشاهد الطبيعية، ولم يعد الى رسم الحياة الساكنة قط. كانت عيناه دوماً مصوّبتين على الكائنات البشرية والعبث والالام المرتسم على اساريها. وتكاد كل موضوعاته تتناول الجنس البشري المتعب، القلق، الحساس المتوتر. اشخاصه اصامنا جالسون بثبات، يدعوننا الى ان نعيش احزانهم ومعاناتهم في الحياة. حتى عارياته، وهنّ يعرضن عريهن بزهو داعر، لا يبدو عليهن انهن عرفن الدعابة خلا دعابة الزخارف المشدودة التي احاطهن الفنان بها اناقة وكبرياء.



△ مولدايې: جاك لېبشتز و زوجه - ۱۹۱۶ / ۱۹۱۷

▽ مولدايې: رجل مع غليون - ۱۹۱۸





نولده: متخلفون - ١٩١١



شميت - رولوف: استراحة في الاسفودينو - ١٩١٠

Marc Chagall

مارك شغال

في الوقت الذي رفض فيه رسم القرن العشرين كلياً أية محاولة للسرد القصصي، نجد فنناً يروي لنا في كل صورة من صوره قصة، لكن المهم ان يصغي المشاهد الى قصته هذه بانتباه. هل يعني هذا ان مارك شاغال (المولود في عام ١٨٨٧) يقف على جانب من جوانب التيار الرئيس للفن الحديث؟ لا احد يجرو أن يؤكد هذا، فكل شيء في رسمه يدل على انه وليد هذا العصر - الشكل، التلوين، الجو، وكذا السعي الدؤوب للابتكار الذي يعتبر ابرز المظاهر المميزة للفن المعاصر.

وفي الوقت الذي تتجه محاولة الابتكار لدى الفنانين الآخرين نحو اللون والشكل بصورة أساسية، فهي عند شاغال تقوم اساساً على العلاقات بين الكائنات البشرية والحيوانات والاشياء. وهذه اللقاءات تتم في عالم لم تعد تحكمه القوانين الكونية الفيزيائية، حيث تلغى الحواجز المفروضة على المخلوقات العادية بين عوالم الطبيعة المختلفة وحالات الزمن. فالاشياء وهي في العادة غريب بعضها عن بعض، تقوم بينها علاقة وترتبط فيما بينها بنسق طبيعي. وما يوجد في الذاكرة فقط يختلط بالحاضر. والاشياء التي تعتبر غير حية عادة تنفخ فيها الروح مثل سائر الكائنات الحية؛ فباقات الزهور، والشمعدان، والساعة (ياجنحة او بدون اجنحة) قد تشرع بالطيران. ومن اجل ان يحور احجامها لتناسب فضول امرأة تطل على الشارع فتشدها، قد يوسع نافذة البيت طويلاً وعرضاً لتمتد على الواجهة بكاملها. وماقد لا يكون إلا استعارة او رمزاً، قد يتخذ له مظهراً من الواقعية كالذي ينتمي اصلاً الى حقل التجربة اليومية. هل الحب، في ذهن الفنان، ينقل الحبيب؟ هنا على قماشة اللوحة نرى الحبيب يرتفع في الهواء. هل يكون الشاعر اسير الهامه؟ هنا نرى رأسه الاخضر، كله، مقلوباً على اهبة الانقصال عن الجسد المرتجف!

ودون ان يقيد نفسه بالاحتمالات، يختار شاغال الوانه وينشرها بحرية مطلقة. ان كان ليهلوان رأس ديك اصفر وعرف اخضر، فلم لايجعل احدى يديه صفراء ايضاً والاخرى حمراء في الوقت الذي تكون أرجله زرقاً؟.

ان شاغال في الواقع يحترم حقيقة واحدة فقط هي حالته الروحية، عليه ان يترجمها بكل تعقيدات وافنكارها العقلانية، مطلقاً نزواته الجامحة بلا قيود. ومن خلال ارباك وتوحيد العناصر المستعارة من المخلوقات المتعددة، بطريقة يضع فيها الزمن المفاير والفضاء المفاير جنباً الى جنب، يكشف لنا شاغال مفاجأة قد تكون سارة او حزينة لطفولته في فتيسك (روسيا). انه يثمن المسرات التي وفرتها الزواج له، ويعترف بحنينه الى الحيوانات الاليفة، ويعبر عن همومه والآمة واحزانه، وفي تحليل آخر يمكن للمرء ان يقول: ان فنه يكشف اوراق سيرته الخاصة الحميمة.



دي كبريكو المحبة حب - ١٩١٤

الرسم الميتافيزيقي

يحاول الرسام الايطالي جورجودي كيريكو (المولود في عام ١٨٨٨) الذي استقر به المقام بباريس منذ عام ١٩١١ ان ينقلنا الى عالم آخر، لكن العالم الذي يأخذنا اليه يختلف كثيراً عن عالم شاغال. ان طرائقه من ناحية لاتنطبق عليها مفاهيم الفن الحديث. وفي الوقت الذي اهمل الفنانون المعاصرون منظور عصر النهضة، وجد كيريكو «علاقة مشوشة» بين المنظور وما وراء الطبيعة واستخدمها استخداماً مذهباً ولاريب في ان اسلوبه ساعده كثيراً على بلوغ غرضه، وما ضمّنه في رسومه مُدرك وغامض معاً، مألوف ومُربك في الوقت ذاته. فساحاته المخططة وفق المخطط السليم، المحنونة بأروقة وأبنية من وحي الخيال تجعلنا نحس بالقلق من شدة فراغاتها؛ فالظلال المحددة بشدة في الضوء الكأبي تستحوذ علينا كلياً والتماتيل التي تبدو كأنها في منتصف المسافة بين المخلوقات الحية وصورها المحفورة في الرخام، تولد فينا الانطباع بأنها قادرة في اية لحظة على الهبوط من قواعدها وتشاركنا حياتنا، او تبقى متخجرة في لامبالاة مطلقة.

وتثير الدمي، التي عوّضت الاشكال في رسومه، شعوراً اقل بالانزعاج وتتصبب شرائح الخشب، المركبة سوية في غرف عظمية، كسقالة لاجدوى منها. وكذلك صور البسكويت الواقعية الذي دُهنش لرؤيته في اثناء خدمته العسكرية في فيرارا. ان العالم الوحيد حيث يتسنى لمثل هذه المعالجات المستحيلة ان تحدث تلقائياً، وحيث يقنع الوضوح ذاته معنى غامضاً معادلاً لها هو عالم الاحلام. ولابد من الاعتراف ان دي كيريكو لم يكن اول من وعى هذا العالم، لكنه كان من اوائل الذين ادخلوه فن القرن العشرين.

لم يبق دي كيريكو على وفائه لهذا النوع من الرسم الذي أطلق عليه «الميتافيزيقي» وسحر السوراليين؛ ففي العشرينيات من هذا القرن هجره وصار فنه حرفياً أكثر فأكثر، بل اكاديمياً في الواقع أكثر فأكثر.



دي كيريكو: رحيل صديق - ١٩١٣



كلرا: المعبود الختلى - ١٩١٧



مورادي: حياة ساكنة - ١٩١٨



دالي: ولادة الرخبات السقطة

الدادائية والسوريالية



دالي شبح وجه على السلحل - ١٩٣٨



دالي احتواءات الرغبة

لم تقتصر الحركة الدادائية التي ظهرت في اثناء الحرب العالمية الأولى على مجموعة من الرسامين وحسب؛ ففي زيوريخ، حيث اتخذت اسمها الذي عرفت به في عام ١٩١٦، كان مؤسسوها في الأصل الشاعر الروماني تريستان تزارا، والأديبين الالمانين هوغو بول وريتشارد هلسنبيك، والرسام والنحات الالزاسي هانس آرپ. وفي الحقيقة، ان اثنين من الرسامين الفرنسيين، هما: مارسيل دوشامب وفرانسيس بيكابيا، حملها الى نيويورك. كان زعماءها في باريس من الشعراء: أندريه بريتون وأراغون وإيلوار وسوبو وريبيون - ديسان. وقد اختلفت انشطتها تبعاً للمراكز التي تطورت فيها؛ ففي برلين كانت اهدافها سياسية. اما في مدن مثل: زيوريخ ونيويورك وباريس وكولون وهانوفر فاقترنت غاياتها على المجالين الثقافي والفني. مع ذلك، هاجمت الدادائية في كل مكان القيم السائدة، وأعلنت عن عبثية العقل والمنطق والعلم، وأشهرت افلاسها جميعاً. وذريعتها في ذلك انها كلها فشلت في الحيلولة دون اندلاع الحرب، بل بالعكس عملت على اطالتها وزيادة احوالها وكوارثها. كما هاجمت الدادائية الافكار الفنية الاثيرة لدى المجتمع البورجوازي؛ إما باطلاق افكار جديدة تعارضها، اساسها الاعتقاد بالقيمة الخلاقة للمصادفة واللاعقلانية، أو بنسف فكرة الفن ذاتها.

كان آرپ اول المخادين بهذه النزعة، وكتب يقول:

«كنا نسعى في البحث عن شكل أولي للفن قادر، في تصورنا، على انقاذ الانسان من الجنون المستشري في عصرنا. كنا نأمل ان نخلق نظاماً جديداً في استطاعته ان يعيد التوازن بين السماء والجحيم».

وآخر من اوضح الوجه الآخر للدادائية مارسيل دوشامب الذي شاء ان يبرهن على ان الشيء جاهز الصنع قد يرقى الى مستوى العمل الفني. اقتنى موبلة ووقع عليها، «آر. بوت»، اسم صانع ادوات صحية، واسماها «الينبوع»، وبعثها الى جمعية الفنانين المستقلين في نيويورك في عام ١٩١٧ كما اخذ نسخة مطابقة للموناليزا و اضاف عليها شارباً وعرضها في عام ١٩٢٠ بعنوان (L.H.O.O.Q) اما بالنسبة لبيكابيا، فقد رسم «المكائن الساخرة» بميكانيكية منضبطة مبهمة. والواضح ان هذين الفنانين اللذين انجزا رسوماً شهيرة فعلاً قبل مضي وقت طويل، مالبثا ان اعلنا تمردهما حتى على الخلق الفني الجديد الذي مارساه، فقد سخرا من الرموز الاجتماعية القائمة كلها، والتطور التقني، والفن الذي كان يحظى بالاعجاب والتقدير لمجرد احتلاله مكانة بارزة في المتاحف الموقرة. وكقاعدة عامة، فان الدادائيين كانوا اقل اهتماماً بمخاطبة العواطف، واكثر نزوعاً الى تمزيقها. فالهم، بالنسبة اليهم لم يكن العمل الفني ذاته، بل الهزّة التي يستطيعون خلقها، والارتباك الذي يسببونه في الذهن.

سرعان ماعجز مثل هذا الاتجاه السلبي عن جذب الاتباع اليه، لذلك شهدنا في باريس، منذ عام ١٩٢٢ وما بعده، ضمن اطار الدادائية ذاتها، نمو حركة جديدة استغلت المصطلح الذي ابتدعه غيوم أبولينير وسمّت نفسها (السوريالية). وهنا اختلط الشعراء والرسامون ايضاً، وكان الفضل للشعراء في السير قدماً على نهجها. دعت السوريالية، شأنها شأن الدادائية، الى الأخذ بفضائل اللاعقلانية، لكنها فعلت ذلك بروح بناءة مسترشدة بفرويد. لقد حاولت ان تستكشف العقل الباطن بمنهجية وتسلط ضوء جديد على اعماق الانسان الخفية، وكان هدفها في ذلك التركيز



دالي: الذات البراهمة



ليرنست: منظر صديقي - ١٩٢٧ / ١٩٢٨

على الأحياء النفسية أكثر من الاهتمام بخلق أعمال فنية. في هذا السياق، وكما أشار أندريه بريتون في «الاعلان السوريالي» في عام ١٩٢٤، رُفِع شعار «العمل اللارادي النفسي البحث» و«تدوين الفكر في غياب كل انواع السيطرة التي يمارسها العقل، بمعزل عن كل الاعتبارات الاخلاقية والجمالية». كان تطبيق هذه القاعدة في ميدان الادب اسهل منه في ميدان الرسم، اذ ان تدوين الكلمات المتداخلة في ذهن المرء كيفما اتفق على الورق رأساً، ايسر من رسم الصور الذهنية الحاصلة في ذهن المرء نفسه على قماشة الرسم رأساً. وعلى الرغم من ذلك، يُعتبر السورياليون دعاة الصورة الذهنية في الفن، الى المدى الذي تجاهل عنده اشداهم اورثوكسية، كالالمانى ماكس ايرنست والبلجيكي رينيه ماغريت والاسباني سلفادور دالي قصداً لفة الرسم المعاصر مقلدين بذلك دي كيريكو. ولكي يدللوا على ان اهتمامهم يتجاوز مشكلات الشكل واللون، لم يترددوا في استخدام اكثر الاشكال الاكاديمية للواقعية. فهم واقعيون في تفصيلاتهم، لكنهم لا يجمعون صورهم ابدأً في كل واقعي، بل هم - كما الحال في احلامنا - يترجمون هواجس وتضمينات اللاوعي مشفوفين بالاعتباطية والرؤى المرعبة.

أولع السورياليون بالتركيز على الابدوسية، كما اولعوا بتصوير رعب الموت. فاندريه ماسون (المولود في عام ١٨٩٦) يرينا سمكاً تنزغ الواحدة منه احشاء السمكة الاخرى، وصراعاً للديكة، وصراعاً للثيران، ومذابح الحيوانات تحت الشمس. وتزخر اعمال سلفادور دالي (المولود في عام ١٩٠٤) بمخلوقات عفنة واشياء فقدت اشكالها وتحولت عجائن ناعمة منفردة. وفي اعمال إيف طانغي (١٩٠٠ - ١٩٥٥)، نرى تحت ضوء باهت، انشاءات تشبه العظام تنبئ عن مشاهد طبيعية لامعقولة من الحنين والعبث. ويخلق ماكس إيرنست (المولود في عام ١٨٩١) غابات من النباتات المترفة لكنها متحجرة، ومناظر طبيعية موهلة في القدم، تبدو الحياة في نشأتها وكان الموت اقتنصها في غفلة منها فصلبها برهة من الزمن. والواقع ان ايرنست ابتكر اكثر الاعمال السوريالية تعقيداً وضغطاً. واعماله، التي هي اقل استقرازا من رسوم دالي، تلبي الرغبات الدقينة بجلاء اكبر، ويتسم الغموض الذي يكتنف اعماله بأصالة أعماق. اضافة الى ذلك، بينما يبدو دالي كأنه يهوى التلوين السوقي للمطبوعات العادية، فان ايرنست تبنى مؤخراً اسلوباً طغى عليه بعض اوجه التكعيبية والفن التجريدي. ويعمله هذا اعطى الرسم السوريالي الخصائص المصورة، التي غالباً ما غفلت عنها السوريالية، واضحت بها باستخفاف.

في الحقيقة ان ماسون لم يفقد اهتمامه بالبحث التشكيلي ابدأً، وكذلك الاسباني ميرو الذي انتمى هو الآخر الى المجموعة، ولاكلي الذي شارك في عام ١٩٢٥ في معرض باريس الاول. لكن هؤلاء الفنانين الثلاثة تجاوزوا السوريالية التقليدية التي في التحليل الاخير، تكمن في الأفكار تنشرها اكثر من الرسوم التي تصور هذه الانكار بأمانة. ومزيتها الاساسية انها وجهت العين باستمرار للنفاذ الى اعماق الروح. وقد سبق للرسم، من فترة الى اخرى، ان استكشف هذا الشيء ايضاً (كهبرونيموش بوش، ووليم بليك، واوديلون ريدون، وشاغال) لكن العقلانية الضيقة سعت دائماً الى انكار وجوده او اغفاله. وهذا الوجه الخاص في السوريالية كان له دوره في مسيرة بيكاسو، وحتى بعض الفنانين التجريديين اليوم ممن تأثروا به تأثراً بئناً.

يبقى بول كلي للوهلة الأولى أكثر اساتذة الرسم الحديث تحفظاً، فهو لا يملك سطوة ماتيس في خلق الاستجابة المباشرة ولا قوة ليجيه، كما أنه لا يحطم المشاهد أو يكتسحه كما يفعل بيكاسو. لقد بدا كلي وكأنه أقل اقناعاً من الآخرين، ففنه كما يبدو من النظرة العابرة لعبة، تُغري المرء على القول: أنه لا يعدو أن يكون نزوة طائشة أو ممارسات لامغزى لها إطلاقاً.

علينا إذ أن ننفذ إلى جوهر عمله - إلى سعته كلّه لنذكر أنه نوع من المتاهة تتيج لنا حين نلجها كشف اعجوبة جديدة في كل خطوة نخطوها. ليس ثمة عمل معاصر، حتى ذاك الذي لدى بيكاسو، امتلك تنوعاً أعظم منه؛ وليس من عمل معاصر أغنى منه ابتكاراً أو وحدة أو منطقاً. وعلى الرغم من أن فنه مرّ بتحوّلات عديدة، إلا أنه لم يشهد انكسارات أو مفاجآت أو انتكاسات كذلك التي اتسمت بها مراحل تطور بيكاسو الفني. لقد بدا كلي وكأنه ينمو كالنبته لا كالبشر. لم يكن لديه شيء مفروض بالقوة، بل كل شيء ظهر ظهوراً طبيعياً. مع ذلك، لا يمكننا اغفال الدور الذي لعبه الحساب والنظام في فنه.

لم يكن كلي حتى عام ١٩١٤ قد اكتسب بعد الثقة في أنه أصبح رساماً، على الرغم من أنه درس الرسم في ميونيخ منذ عام ١٨٩٨. لم يكن في طبعه أن يستيق الأمور أو أن يكون في عجلة من أمره، بل أثر أن يتقدم خطوة خطوة. وقيل أن يدرس اللون اتقن التخطيط والتناسب، ولم يقتنع بأنه ملك حس اللون فعلاً إلا في أثناء رحلة قام بها إلى تونس. منذ ذلك الوقت صار الطريق ممهداً أمامه.

قال يوماً: «الطبيعة فن من نوع آخر، ينبغي أن ننظر إليها كمثل قادر على أن يساعدنا على خلق شيء مشابه بالوسائل التي يمدّنا بها الفن التشكيلي». بمعنى آخر، أنه درس الطبيعة لا ليعيد تصوير ظواهرها من جديد، بل ليفهم قوانينها. أن المعرفة التي امتلكها عن كتب للخلق الطبيعي، اتاحت له أن يستحضرها حتى من خلال الأشكال التي لاتحمل أيّاً من آثارها، بل في الواقع خلال أعمال تجريدية تماماً. هو لم يبدأ عادة من «موتيف» محدّد أو فكرة معينة. أن عناوين صوره والمعاني التي توحى بها ليست الأصل في أعماله، بل اضيفت إليها فيما بعد. أنها تنطلق من الأعمال ذاتها وليس العكس. لقد شاء كلي، في الأساس، أن يخلق تكويناً صورياً خالصاً، وقدر له أن يضع تحليلاً مفصلاً للوسائل التي يملكها الفنان رهن يديه في أثناء قيامه بالتدريس في الباوهاوس في عام ١٩٢١ في فايمار. كان تدريسه أكثر مايكون نظامياً، مع ذلك لم يفقد رسمه «سذاجته» ومظهره الإلهامي، إذ على الرغم من كل ماتوقعه من العقلانية لم يرغب عن ذهنه قط أن «لا شيء» يستطيع أن يحل محل البدهة والحدس.

كرّس كلي عنايته للحفاظ على النقاوة الأولية لوسائله (من هنا جاءت السمة «الطفولية» في بعض فنه) إلا أنه سعى أيضاً ليعبر عن أشياء معقدة وأن يحقق، بالتالي، نقاوة أسمى. فالتنوع في رسومه التخطيطية لا يقلّ عظمتة عن ذاك الذي في ألوانه؛ فحيناً يبدو الخط دقيقاً سريعاً متناهِياً في الرقة، وحيناً يبدو وكأنه استطال وبدأ

ضعيفاً، وحيناً يبدو عريضاً متماسكاً بطيئاً. والنغمات اللونية بدورها تبدو أحياناً مخففة مظلة برهافة، أو قد تشغل أحياناً أخرى مساحات مسطحة جرداء داكنة. ويروية واتزان تمارس لمسته تأثيراتها البارعة، وهي قادرة أيضاً على اخفائها أو السماح ببروز أسلوب مجهول للرسم الرذاذي. ففي عملٍ ما يكون التكوين التخطيطي البياني هو الأكثر وضوحاً، وفي آخر يكون العمق هو الأكثر جلاء. هنا تبرز احتمالات أخرى من جديد: فباستطاعته أن يخلق فضاء مستعيناً بمنظور خطي تقوى العين على كشفه، أو أن يلقي بنا في لُجّة لا قرار لها بوسع الروح فقط أن تسير اغوارها. ومهما يكن الأسلوب الذي يتبناه، فلن يدركنا الوهم أو الارتباك فنخلط بينه وأسلوب سواه. ففنه يبقى متميزاً بتلك العلاقة الفريدة التي يقيمها بين النزوة والقاعدة، بين الصلابة والرهافة، بين ميوله الشاعرية وعشقه الرموز، وبين سعيه الدؤوب لاكمال متطلبات الصورة على أفضل وجه.

نظر كلي الى الفن لا باعتباره تمثيلاً للأشياء التي بالامكان رؤيتها، بل وسيلة للكشف عن الحقائق التي يمكن التوصل اليها بالبداية والحس. وبخلاف أكثر التعبيريين، لم يكن يولي احساساته الخاصة اهتماماً بالقدر ذاته الذي يكرسه للتجربة الانسانية، سعياً لا يصال معانيها المتباينة بلغة رمزية من الاشارات الصورية.

كانت السنوات التي امضاها في الباهاموس من اسعد سني حياته الفنية، واغزرها انتاجاً، وملكت لوجاته سحراً شاعرياً فريداً. وقد ساعدته التزاماته التدريسية على المضي قدماً في التعبير عن افكاره بجلاء. وقد كتب، اضافة الى ما احتوته يومياته وبحثه «العقيدة الخلاقة»، عدداً من الدراسات النظرية، مثل: «في الفن الحديث»، والمحاضرة التي القاها في متحف جينا عام ١٩٢٤، والكتاب التخطيطي في عام ١٩٢٥، وخلاصة اهدافه الرائدة المكرسة ككتاب مدرسي، وكلها تؤلف مدخلاً مهماً الى عالم كلي الفني.

شارك كلي رومانسيي القرن التاسع عشر الألمان الرغبة في النفاذ الى حياة الطبيعة الخفية، الى عمليات النمو العضوي الغامضة، وكتب في مفكرته في عام ١٩١٦: «انا اهدف النقطة البعيدة في اصول الخلق. هناك أحسّ توأاً بنوع من التركيبة للإنسان والحيوان والنبات والارض والنار والماء والهواء وكل القوى المحركة.

وفي بحثه المعنون «العقيدة الخلاقة»، اضاف مايلي:

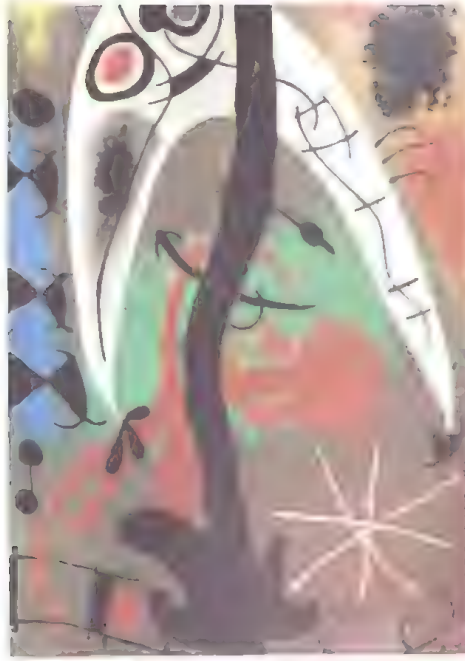
«اعتدنا، في الماضي، ان نمثل الأشياء المثلثة على الأرض، اشياء اما يستهويننا النظر اليها او تلك التي نرغب في ان نراها. نحن اليوم نكشف عن الحقيقة الكامنة وراء الأشياء المثلثة، وبذا نبرهن على ان ما يرى إنْ هو إلا حالة منفصلة في علاقتها بالكون، وان هناك حقائق أخرى مجهولة كثيرة.»

قل ان يشرع كلي باستلهاهم تكويناته من الطبيعة رأساً، فهو يؤثر أن يبدأ الحوافز الشكلية الخاصة (الرموز الصورية الأساسية) ويطورها فكرة كما يطور الموسيقار فكرة «موتيفاً» موسيقية. وبسط العناصر طرّاً، كالنقطة مثلاً، تصبح عنده قوة فاعلة، فان اطلقها في حركة قد تولد خطأ أو مربعاً أو مستطيلاً أو دائرة، أو تتحد مع خطوط أخرى فتكون تكوينات أكثر تعقيداً (ذات بعدين أو ذات ثلاثة ابعاد) وكل منها



كلي: سينثيو - ١٩٩٢

تتضمن انشطتها التصويرية الخاصة. وبوضع نقطة فوق أخرى، وخط فوق آخر، وشكل فوق شكل ملون، سعى كلي الى مضاهاة العملية التكوينية للطبيعة. وبذا، فتكويناته ذات النغمات المتعددة تنقلب استعارات لحالات عضوية في عملية النمو. بعد عام ١٩٣٠ اوضحت رسومه اكبر حجماً من صوره الصغيرة التي ألفناها، كما قلل من عدد العناصر التي تضمنتها، لكن حيويتها ازدادت صخباً وعنفواناً. وقد لجأ كلي في النهاية الى استعمال الهيروغليفيات في تخطيطاته، وصارت ألوانه أشد وميضاً، لكنها كشفت هنا وهناك قلقاً واضطراباً تجلّ في تخطيطاته ايضاً. وربما يُعزى ذلك الى مرضه الذي اقض مضجعه طيلة خمس سنوات حتى وفاته. مهما يكن، فقد كان هول كلي عالماً من المحبة والود والانسجام. هناك في عمله مكان للدعابة والايقسانسة لا السخرية (ولو انها شغلت حيزاً لا يستهان به في محفوراته بين الاعوام ١٩٠٣ - ١٩٠٥). وعلى الرغم من السوداوية والخوف اللذين يتخللان عالمه، ليس هناك عنف او قسوة متناهية او عذاب حقيقي. طوّر كلي تكويناته المنسقة من اصغر عناصر الشكل، واضعاً أهمية قصوى على توازن القوى التصويرية. وقد لجأ الى صورته التعبيرية «الماشي على الحبل المشدود» التي رسمها في عام ١٩٢٣، كاستعارة للعملية الجدلية التي اعتبرها اساساً للخلق في الطبيعة كما في الفن. وقد اوضح هذا الاهتمام سرداً كما اوضحه بالوسائل المنهجية المأسوفة. وعلى الرغم من المظهر الخادع لفنه المتسم بالبساطة والطفولية، إلا انه يعكس سطوته التامة على الشكل.



ميرو: امرأة وطيور الليل.

Joan Miro

خوان ميرو

لا يخالجنا شك في وجود نوع من الترابط بين بول كلي وخوان ميرو (١٨٩٣ - ١٩٨٢) فكلامهما ينتمي الى العالم البدائي. وبينما يعود كلي ادراجه الى حالات الطفولة البدائية، يعيد ميرو الصلة بانسان ما قبل التاريخ، بروح لاتخلو من الفكاهة. انه واحد من الفنانين الذين رسموا على الحصى والصخور. لقد كشف ميرو عن روحه المرحلة اول مرة في حوالي عام ١٩٢٤ عندما اختزل كل شيء وجعله في ابسط صوره - قد تكون اشارة ليس إلا، علّق خلالها بخيث على الأشياء وعمل على استئارتها. مع ذلك، لم يتسنّ له ان يتحرر تماماً إلا بعد لقائه بالسورياليين في عام ١٩٢٤ في باريس، واستطاع ان يطور اسلوبه الخاص الذي كان في الوقت ذاته تلقائياً لاشعورياً معبّراً. وبمخيلة لايقوى شيء على كبحها خلق ميرو رجالاً صغاراً بدائيين شاذي المظهر، خلفهم بضحكة مكبوتة ومسحة من الشرّ في قسماتهم. انهم مشدوهون، جشعون، بلهاء، وقساة احياناً، يضعهم ميرو جنباً الى جنب مع طيور غريبة متعددة الاشكال، كما يضعهم برفقة اشكال تخطيطية للشمس والقمر والنجوم. واذا كانت شخوص ميرو تذكرنا بالآلهة ما قبل التاريخ، وفي الاخص الالهة - الام في العصر الحجري، فهي تتسم دائماً بروح الفكاهة التي كانت عوناً على وجودها ثم انتهت بالاستحواذ عليها. كل هذا يرينا انه على الرغم من هذه البدائية فان ميرو ينتمي الى زماننا هذا والى الحضارة التي صاغها التطور العلمي المتواصل. والواقع ان انجذابه الى الفن البدائي نوع من الهروب اكثر من كونه حالة ذهنية طبيعية.



فيصل: الوفر - ١٩٣٠

الرسم الساذج

ان السذاجة التي كانت اكتشافاً معاداً بالنسبة لكي وميرو، لم يكن على الفنانين المعاصرين الآخرين ان يستعيدوها؛ فهم لم يفقدوها لانهم لم يتدربوا ابدأ في مدرسة فنية. هؤلاء الفنانين لم يسعوا الى البحث عن نهج جديد. فهم، في الاساس، وقفوا في منأى عن الفن الحديث، على الرغم من حيلة القربى التي تربطهم به. «واقعيتهن الشعبية» هي في الحقيقة، شأنها شأن الفن الحديث، على النقيض من «الواقعية البصرية» المألوفة. مهما يكن، فان رؤيتهم للعالم أكثر اكتمالاً وأكثر اثارة من تلك التي لدى اهل الاكاديمية: رؤية اصيلة خصّصوا بها انفسهم في غمرة تأملاتهم المركزة. ومن المدهش ان اعظم فنانينهم، وهو هنري روسو (١٨٤٤ - ١٩١٠) يدين بشهرته في الواقع الى رواد التكيبية وانصارها.

هذا الفنان الذي سرعان ما اضحى اسطورة كان شخصية غريبة مُحيرة، وعلى الرغم من كل ما كُتب عنه بقي، في مجالات معينة، لغزاً. كان يُطلق عليه «رسم يوم الاحد»، تقاعد في سن الاربعين ليتفرغ كلياً للرسم. ومع ان تفاصيل سيرته الذاتية اتسمت بالبساطة المتناهية، إلا انه استطاع ان يخلق صوراً هي من الصلابة والفخامة البنائية تؤهلها ان تقارن بأي من الروائع الفنية في عصره.

ان اول انطباع فوري نستمد من اعماله هو الموهبة الخارقة التي يملكها هذا الفنان، ومن الغريب ان تبدو تخطيطاته اقل شأنًا من لوحاته المتكاملة على القماش. هل كانت موهبته، إذًا، تكمن في الاسلوب أكثر مما تكمن في الرؤية؟ بعبارة أخرى: هل كانت ذات علاقة بالطريقة التي اعتاد ان يعطي الاشياء كلها (في اعماله المكتملة) شكلاً مُميزاً غير مألوف، محدداً هوية كل منها بجلاء، مانحاً كل صورة من صوره تلك المسحة البراقة من الصبغ التي كانت أعزّ الاشياء الى قلبه؟ ام واصل لايقبل الشكل، هو ان هذا المعاصر بين الانطباعيين لم ينجذب الى الطارئ او العابر قط. لقد رسم ماهو موجود، مايمكن قياسه ووزنه والاحساس به، حتى قيل: انه حين كان يرسم صورة شخصية كان يأخذ قياسات الانف والجبين! اضافة الى المناظر الطبيعية الممتدة امامه رسم مناظر طبيعية من وحي الخيال. كل شيء يقودنا الى الاعتقاد ان غاياته البكر تلك، باللغة الترف والخيال، لم تكن من وحي زيارة قام بها الى المكسيك كما ادعى البعض، بل من خَلقه بعدما شاهد حدائق الحيوان في باريس. وأياً كانت الحقيقة فلغزُفنه باقٍ.. تخطيطه واضح المعالم، وفخامة الشكل، وشفافية الجو البلّور كلها، يدل ان تكشف لغز هذا تجعله أكثر سحراً وفتنة.

ويعرّفنا فنانون السذاجة المعاصرة الواقع الذي منحتهم الصراحة التلقائية إسرارها الكثيفة كلها، كما منحتهم كل وضوحها. فكل منهم يرينا عالماً مختلفاً: اندريه بوشان (١٨٧٣ - ١٩٥٨) يهوى تخيل المناظر التاريخية او التوراتية فيضمّنُها مشاهد الطبيعة الأخاذة.. لويس فيفان (١٨٦١ - ١٩٣٦) رسم اول مارسم موضوعات عمارية شيدها حجراً حجراً كما يفعل البنّاء... كاميل بومبوا (المولود في عام ١٨٨٣) يعرض علينا، بحبوبة سكتة الضواحي، افعالاً في السركس او المعارض، كما يعرض علينا اجساداً نسائية ممثلة.. بينما يعرض سيرفان لويس (١٨٦٤ - ١٩٣٤) باقات ورد غنية وفاكهة مقطوفة من بساطين خرافية!



أوتريللو: كنيسة سان غريفي - ١٩١٠

Maurice Utrillo

موريس أوتريلو

لايصحّ ان نعدّ موريس أوتريلو (١٨٨٣ - ١٩٥٥) فناناً ساذجاً بالطريقة التي وصفنا بها من سبقوه، فهو لا تملكه الدهشة عندما يتطلع الى الحياة، كما ان اسلوبه لا يضاهي اساليبهم دقة وتبسيطاً. وحين وضعت امه سوزان فالادون، الرسامة ايضاً، الفرشاة في يده في عام ١٩٠٣ في محاولة لتشفيه من ادمانه على الشراب، بدا يعبر عن نفسه باسلوب متأثر ببيكاسو، ثم مارس نوعاً من الانطباعية البدائية، او الانطباعية دون تقطيع اللون او تجزئة الشكل. لم يساهم في خلق شيء جديد في مجال التعبير الصوري، ومع ذلك فمكانته في الرسم المعاصر لاتضارع، بفضل الاعمال التي رسمها قبل عام ١٩١٥.

قبله، لم يخطر لاحد ان ينظر الى شوارع مونمارتر بهذا الحزن النافذ، ولم يسبق لاحد ان قدّم صوراً بانسة، كصوره، للجدران القديمة. لقد اعاد اليها سطوحها خشنة الطلاء، المتصدعة المتهرئة، الملطخة بآثار الفطريات العفنة. لقد حقق هذا في النسيج، وهو في الوقت الذي حافظ على رتافته المملة جعل منه شيئاً نادراً مميّزاً نابضاً. اضافة الى ذلك، كشف ولعه بالتكوين المتعاسك ووزع الكتل العمارية بحسّ مهيب من التوازن.



كاندينسكي. تكوين رقم (٢) - ١٩١٤

الرسم التجريدي المبكر

عندما يعدد الرسم الى تحريف او تشويه مظهر العالم الخارجي حدا لا يمكن تبيّنه، وعندما يكون مفهوماً ان اهمية الموضوع انما تدين، في الأساس، الى لونه وشكله، عند ذاك ليس من المستغرب ان يلجأ الرسامون الى قطع آخر الروابط التي تربطهم بالحقيقة المرئية، وان يتجهوا باخلاص نحو ما شاعت تسميته (الرسم التجريدي). مع ذلك، ما يبدو منطقياً في عالم الفن قد لا يحدث فعلاً بالضرورة او قد لا يكون مقبولاً ابداً. ففي فترة التكعيبية التحليلية، حين اقدم براك وبيكاسو على تجزئة الشيء وتنشيطه حدّ المجازفة بالاجهاز عليه تماماً، فإنهما لم يتخليا عنه كلياً بل حاولا ان يعيدا بناءه. والحق ان الفنانين الآخرين الذين سلكوا هذا الاتجاه وكان المنطق يفرضه، لم يقدموا على هذا دون تردّد او يخالجهم الندم أحياناً.

Wassily Kandinsky

فاسيلي كاندينسكي

رسم فاسيلي كاندينسكي (١٨٦٦ - ١٩٤٤) اول اعماله التجريدية في عام ١٩١٠. لكن الاشارات التي أومأ الى العالم الخارجي بها لم تبرز في صوره حتى عام ١٩١٢ والواقع ان اول عمل تجريدي له كان مائياً، يشبه الى حد بعيد تمريناً في الاسلوب. وقد اعترف نفسه بأنه حين لحظ ان الاشياء امست تضرب برسمه تراءى له «الفراغ المروّج» يفغر فاه تحت قدميه. كان هناك طوفان من الاحتمالات رهن يديه، رافقه فيضٌ من الاسئلة المتلفّة: ماذا يمكن ان يحلّ محل الشيء؟ الالوان والاشكال طبعاً.. ولكن كيف السبيل للحيلولة دون ان تنقلب «زخرفية»؟ اجاب كاندينسكي: «لقد استغرق الامر سنوات عدة من العمل الدؤوب حتى تسنى لي ان احقق اسلوبي الحالي في الرسم».

كان ذلك في عام ١٩١٢. في ذلك الوقت كانت اشكاله ابعد ما تكون عن «الزخرفية». مسحات كبيرة طائشة تتخلل الصفحة، وخطوط «مخربشة» محرّزة تحوم بعصبية، والوان صارخة متفجرة يواجه الواحد الآخر بحرية تهدد بتمزيق الصورة إرباً. انها أشبه بغليان بركان متوثّب، او هدير آلات واصوات أبواق في المعزوفات الموسيقية. اعترف كاندينسكي بما لقّاغنز من دور في صقله، فمن خلال اوبرا «لوهنغرين» اكتشف في الفن «قوة لايرقى الشك اليها.. فالرسم كان هزّة مدوية من العوالم المختلفة» و«ان العمل الفني انما يُخلق بالطريقة ذاتها التي تخلق بها الاكوان، بالكوارث التي، خلال ضجيج آلاتها، تؤلف في النهاية سمفونية تسمى موسيقى الاجرام السماوية». وحين يتحدث كاندينسكي عن الكون وموسيقى الاجرام السماوية فان لذلك مغزاه، فهو لايعني ان يقتصر التعبير على العواطف الانسانية، بل ان يجبر عن الروح «السرية» التي تسكن في الكون. وهو حين تخلّى عن رسم الاشخاص لم يكن يحلم بأن يدير ظهره للطبيعة، بل بالعكس سعى الى التوحد معها. ومنذ اوائل عام ١٨٩٥ فطن كاندينسكي الى ان معنى الرسم لايتوقف بالضرورة على الاشياء المنسوخة من الطبيعة، بل على العناصر الصورية للعمل: على اشكاله وخطوطه والوانه وسطوحه. هذا لايعني انه نظر الى اللون والشكل باعتبارهما كافيين



كاندينسكي

بعد ذاتهما، بل بالعكس اعتبرهما فعالين فقط حين يعبران عن احساسيس الفنان، ويثيران استجابة عاطفية معادلة عند الناظر. ولشعوره بالخيبة ازاء المادية الطاغية في العالم الحديث، آمن كاندينسكي انه على عتبة عصر روحاني جديد، وأن من خلال التعبير عن مشاعره الداخلية وحسب يستطيع الفنان ان ينقل فهمه هذا الواقع الروحاني الجديد. وإذا ما قُدِّر للفن ان يعبر عن الروح، فإن على الفنان أنذاك ان يقطع صلاته بالاشكال المادية للطبيعي. ينبغي إذأ ان يجرد الفن من ماديته. ومما ساعد كاندينسكي على تطوره فنه هذا ايمانه بأن الخطوط والاشكال، بغض النظر عن هندستها او تجريديتها، تمتلك خصائص روحانية واضحة المعالم في مقدورها ان تنتقل الى الناظر، وان في استطاعة الالوان ايضاً لاستثارة حواس الانسان وحسب، بل التأثير في روحه ايضاً.

في عام ١٩١٢ نشر كاندينسكي اهم كتاباته الخاصة بالتأثيرات النفسية للون وهي كتابه «الروحانية في الفن» وبحثه «مشكلة الشكل» الذي ظهر في الكتاب السنوي لمجموعة «الفارس الأزرق» التعبيرية. وقد شهدت الفترة من ١٩١٠ - ١٩١٤ اغزر

فترة انتاج كاندنسكي. فقد قسم الفترة الى: «انطباعات»، وهي عامة مشاهد الالاب الطبيعية التي سجلت صوراً مستقاة من الطبيعة، و«ارتجالات»، وهي صور عابرة اكثر تلقائية ولا جذور لها في الطبيعة، و«تكوينات»، وهي رسوم اكثر حسابية انجزها بتمهل في ضوء دراساته الاولى.

وبحين اضطرته الظروف الى العودة الى روسيا بعد الحرب العالمية الاولى (١٩١٤ - ١٩١٨) فقد فنه صفته المتفجرة، وامست اشكاله هندسية، وصار تكوينه يفصح عن نفسه بوضوح. لقد تعزز هذا الاتجاه عندما

استدعي كاندنسكي في عام ١٩٢٢ للتدريس في البواهروس في فايمار، حيث وضع ثقلاً قوياً على البناء المخطط المدروس. وعلى الرغم من اختفاء الغورة الدرامية من اعماله، إلا انها لم تفقد شحنتها الدينامية حتى حين اضحت ملساء خفيفة واتجهت احياناً نحو الزخرفية، وغالباً ما امدتها الحركات السريعة المفاجئة بالحوية. وبصفة عامة، طغت الاشكال على فضاء غير محدد، كما تبدو تحت المجهر، فاللون الذي يزينها غني وثرى، مما يدل على ان كاندنسكي بقي محتفظاً بشرقيته، على الرغم من انه امضى

معظم حياته الفنية في الغرب - في المانيا أولاً ثم في فرنسا بعد عام ١٩٣٣

بدأ رواد الفن التجريدي الآخرون بالظهور في الفترة ذاتها تقريباً التي ظهر فيها كاندنسكي، فأولى الاعمال غير التشبيهية التي رسمها فرانك كويكا التشيكي في باريس تعود الى عام ١٩١٠ / ١٩١١، ويعدده بقليل رسم ديولني أولى «اشكاله الدائرية» في باريس ايضاً، بينما عكف الهولندي بيت موندريان على تنويعاته في موضوع «الاشجار»، وابتدع بيكابيا «موكباً في اشبيلية» كما ابتدع تكويناته الواسعة ذات الايقاعية النشطة جداً واطلق عليها «اودني» و «ادتاوئيسل». وفي حوالي عام ١٩١٠ ظهر التجريد في موسكو ايضاً في رسم لاريونوف وغونشاروفا. وفي عام ١٩١٥ رسم كازيمير ماليفيتش مربعه الاسود الشهير على ارضية بيضاء. ووجدت المفاهيم الجديدة انصارها بين الفنانين الايطاليين، لدى بالا أولاً ثم لدى سيفيريني - اللذين استطاعا ان ينجزا بعض اكثر الاعمال المستقبلية اقناعاً. كما انضم آخرون الى الحركة لاسيما مانيلي وبيتوروتي، ودادائي المستقبل هانز آرپ. مع ذلك، عند الاشارة الى هؤلاء الرسامين رواداً لا ينبغي ان نتصور انهم جميعاً كانوا على مستوى واحد من الثورية او بدرجة واحدة من الاخلاص للتجريدية. كانت بالنسبة الى البعض منهم مرحلة مؤقتة، وظلت التجريدية زمناً طويلاً لاثمارسها إلا قلة من الرسامين. فديولني نفسه تخلى عنها عدة سنوات، ومشاركته مع ذلك كانت من اكثر المساهمات نفعا. وفي بعض تكويناته التشبيهية، مثل «النوافذ المتزامنة» كان اللون هو «الشكل والموضوع»، وعبر عن نفسه من خلاله، قائلاً: «كما يعبر المرء عن نفسه بالموسيقى، من خلال فيوغ العبارات اللونية».

استخدم كويكا بدوره (١٨٧١ - ١٩٥٧) مصطلح (الفيوغ) ^(٥) - (Fugue) الموسيقي ذاته ليطلقه على بعض اعماله. وفي حوالي عام ١٩١٢ رسم «فيوغات بلونين»

٥. الفيوغ، قطعة موسيقية بوليفونية (متعددة الأصوات) تتألف فيها غدة ليمت قصيرة على قاعدة التقابل اللحني في تناغم نهلي.

وأعقبه «عزف منفرد بالخط البني»، وانتج أعمالاً ذات سمة تركييبية.. وتنوعت تجاربه كثيراً هنا يوحى بالفضاء بعد تجاوز بسيط لأشرطة قليلة من اللون، وهناك تشابك المستويات وتتداخل بتركيبات معقدة تنفجر لتفجر اللون او تطلق تعرجاته الغامضة. وفي اماكن أخرى تنهال اشكال بيضوية في موجات متعاقبة، ويغمر المرء انطباع بانها تتصاعد من اعماق الكون والزمن. وفي اماكن أخرى هناك وفرة من الانساق النباتية بدرجة من الغزارة بحيث تملأ الصورة وتكاد تفيض عنها. لكن الفنان كان يتحكم في هذا الفيض العارم، وغالباً كتمه، وفي محاولته أن يكون منضبطاً إنتهى الى كونه بارداً مجذباً.

ومن أجل أن يؤسس «تفوق الحساسية الصافية» في الفن، في وقت يكتفي فيه باستعمال اشكال اولية من الهندسة المستوية، عمل مالفيتش (١٨٧٨ - ١٩٣٥) ابو «السوبرماتية» (الفوقية) على بلوغ هذا الهدف. وقد نجح في بث الروح في مربعاته ومستطيلاته ومعيناته ودوائره وخطوطه المستقيمة او المنحنية، باعطائها لوناً معيناً وترتيبها وفق نظام معين. وعلى حين غزوة، تصبح حساسة مترابطة تثير توتراً وتنافراً وانسجاماً.. والحق ان هذه الحصلة اكثر طبيعية مما قد يبدو اول وهلة؛ وهو ان الاشكال المستقاة من الهندسة المجردة ينبغي ان تمتلك قوة عاطفية، كما برهنهت على ذلك الهندسة العمارة مذ وجدت.

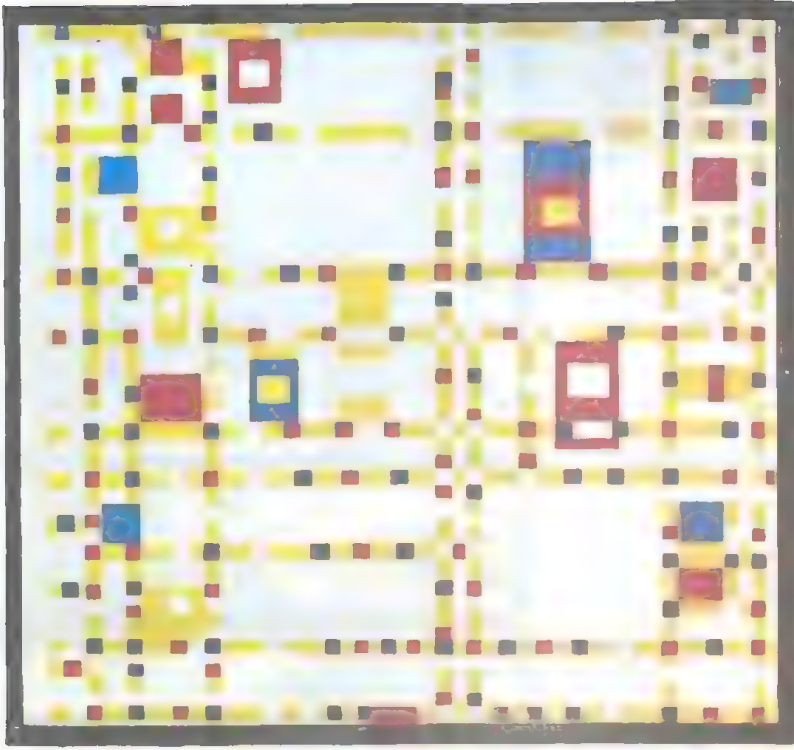
كانت اعمال مالفيتش قبل ان ييلور «الفوقية» تشبه في فترة أعمال فرناند ليجه.

Piet Mondrian

بيت موندريان

مرّ بيت موندريان (١٨٧٢ - ١٩٤٤) هو الآخر على مرحلة التكمييبية حين انتقل للعيش في باريس في عام ١٩١١. كان رقيقاً لبراك وبيكاسو، لكنه مالبث ان افترق عنهما بسبب شعوره بضرورة استخلاص «نتائج منطقية» من التكمييبية لن يتسنى لهما استخلاصها أبداً. لقد اختزل الشيء وجعله مجرد اشارات من الخطوط والايقاعات، نظمها على قماشة اللوحة بهدف خلق تكوين مستقل بذاته. تلك كانت البداية، وبعد ثلاث سنوات من عودته الى هولندا في عام ١٩١٤ تخلى عن اية اشارة الى الطبيعة، وانصرف الى «نزع الطبيعة» من فنه كلياً. وفي كتاباته المنشورة في المجلة النقدية «De Stijl» التي أسسها في عام ١٩١٧ مع ثيوفان دويسبرغ، شرح لنا اسباب ذلك. ف وراء اشكال الطبيعة المتغيرة، هنالك لديه حقيقتها النقية الثابتة الكامنة، وعلى طريق العلاقات التشكيلية الخالصة فهي تملك القوة التي تمنح الحقيقة الكامنة، التعبير. وفي عام ١٩٢١ بباريس، رسم اول صورة تجسّد قناعاته تضاماً وتوضّح العلاقات التشكيلية الخالصة التي اشار اليها، وكانت نوعاً من «النمط المبدئي» فالصيغة التي استخدمها بقيت اساس اعماله المتعاقبة كلها.

ليس هناك مكان لما يُسمّى شكلاً في فنه، فتشكيلية موندريان الجديدة لم تدع سبيلاً لاي شيء يحتل مكانه على قماشة الرسم، خلا التقسيمات المحددة بالخطوط الأفقية والعمودية. اختزل اللون وجعله أحمر وأصفر وأزرق، وقد يضيف اليها



موندريان: تكوين تجريدي

الابيض والاسود والرصاصي. اما الالوان الأولية الثلاثة فلم يمازج بينها قط، ولم يستعمل ثلاثتها معاً بالضرورة، وبعض الرسوم تألف ببساطة من سطح مُقسَّم الى خطين او ثلاثة خطوط. وحيث ان الخطوط كانت سوداء، دائماً سوداء، حتى عام ١٩٤٢ حين جعلها ملونة، فهي توحى بالزهة الذي فرضه الرسام على نفسه. كان ذلك زهداً، حقاً؛ فاعماله بين الاعوام ١٩١١ - ١٩١٤ لاتدع مجالاً للشك في الموضوع. ولم يكن لقلة الاحساس أو اللبرود ان اختار موندريان المسلك الضيق المستقيم للتشكيلية الجديدة. كان الوقار المترنم هو الذي جعله يُعرض عن الاسرافات الرومانسية. فقد شاء ان يتجاوز الخاص والطارىء ليحقق الشمولي والتوازن الامثل. ومهما تكن العلاقات، التي ناضل من اجل خلقها بين العناصر المختلفة رهن يديه، صائبة، فنحن لانملك إلا الشعور بالاسى من حين لآخر لما ضحى به: فعمله حين يؤخذ كلاً لا يخلو من رتابة، على الرغم من ان اقامته في نيويورك في اواخر حياته حفرت على تضمين صورته بهجة دينامية بدت غريبة بالنسبة للتكشف الضامر الذي اتسم به فنه.

يمثل بيت موندريان احد طرفين اقصيين نما بينهما الرسم التجريدي. وكان الطرف الآخر غنائية فاسيلي كاندنسكي في الاعوام ١٩١٠ - ١٩٢٠



موندريان. تكوين بالابيض والاسود والاحمر - ١٩٣٦



الرسم التجريدي

• الفن الشعبي «البوب»

• الفن الصوري «الأوب»

كان تأثير فن كاندنسكي وموندريان حاسماً في الرسم الحديث، وبعد رحيلهما عن الحياة رافقت تأثيرهما هذا تأثيرات أخرى أقدم منها عهداً، واشتق على المرء اقتفاء آثارها البعيدة. وبغض النظر عن فن ظل حياً، قل أو كثر طغيان القواعد التقليدية أو الأكاديمية عليه، فإن الرسم بعد عام ١٩٤٠ يمكن أن يُعرف في تطوره وارتقائه فورة من البحث والتجربة، أو ثمرة الحركات المتصارعة المتأرجحة بين الشخصية والتجريدية، ثم عادت إلى الشخصية ثانية. إن لنا الحق أن نقول: إن الفن الحديث كان يؤمن باستمرار توازن بين أسلوبين متناقضين، مثل الانطباعية والرمزية، أو الوحشية والتكعيبية، أو التعبيرية والسوريالية، ضمن سياق الواقعية دائماً. والفنانون الذين سلكوا هذه المسالك المتشعبة لم يتحرروا أو تسامحوا عن أصول فنهم وقواعده الأساسية، لأنهم ركزوا على تجديد وسائله وحسب. فمن بوسان إلى سيزان، ومن رامبرانت إلى فان كوخ، انتهج الرسم خطأ متواصل من التطور. وبين رامبرانت وفان كوخ، وبين سيزان وبوسان لم يكن الفرق يتجاوز الظل الدقيق، لكن الهوة بين فان كوخ، الذي شاء أن «يضيف الانسنان إلى الطبيعة»، وموندريان مثلاً، هوة شاسعة فالاختلاف بينهما كبير يعادل الفرق بين سيزان، الذي أراد أن «يعيد انتاج بوسان وفق الطبيعة»، وكاندنسكي مثلاً، الذي نادى بالحق في «التخلي عن الشيء وعن الطبيعة» في الرسم.

أياً كان على حق، يبقى الواقع شاهداً على أن الثورة الصورية التي بدأت في أوروبا في عام ١٩١١، بفضل كاندنسكي وروبرت ديلوني ومايفيتش وكوبكا وقلة من الرواد الآخرين، لم يتسن لها أن تثبت في الأرض إلا بعد مرور ثلاثين أو خمسة وثلاثين عاماً لقد كانت الفترة بين التاريخين تحت سطوة نخبة من الفنانين الافذاذ: بوتار ومأنتيس وبراك وبيكاسو وليجييه. لكنهم بعد أن تحرروا من قواعد المحاكاة ومفاهيم الشكل العريضة، سيطروا على المسرح حتى عام ١٩٤٠، بل بعد ذلك أيضاً وخلافاً لكل التوقعات، لم تكن سنوات الحرب العالمية الثانية سنوات عقم فني، فسواء كانت هناك حرب أم لم تكن، فقد واطب الفنانون على العمل بنشاط في ستوديوهاتهم. وعلى الرغم من أن «مدرسة باريس» تفرقت شملها بعد هزيمة فرنسا، إلا أن اندحارها لم يمنع الفنانين الباريسيين من الاستمرار في التجديد والابتكار. وفي الوقت الذي شهدت باريس نهوض جيل عازم على قلب القيم الصورية رأساً على عقب، وُلد الحافز ذاته في الولايات المتحدة لخلق رؤية جديدة، وانضم رسامون بشهرة ليجييه وماكس إيرنست وشاغال وإندريه ماسون من باريس، إلى مارسيل دوشامب وأوزيفانت.. ومن ثم تسنى لهم الالتقاء بالفنانين الذين لجأوا إلى أميركا كالهولندي موندريان، والالمانيين جوزيف البرز وهانز ريختر، والهنگاري موهولي ناج، أو الذين هاجروا إليها كالارمني آرشييل غوركبي، والسويسري غلارنر، والهولندي ويلم دي كوننغ.

هذه الشخصيات التي وجدت الحرب فيما بينها لم تتوان عن شحذ الحياة الفنية في أميركا. والحق، أن محاولات عديدة جرت في هذه البلاد الشاسعة لتحرير الرسم من النزعات التقليدية قبل قدوم هؤلاء. فالمعارض التي نظمتها كاترين. إس. دراير، وتأسيس الجمعية الأميركية للفنانين التجريديين في عام ١٩٣٦، وإنشاء متحف الرسم اللاموضوعي في عام ١٩٣٧ (أصبح يعرف فيما بعد باسم متحف غوغهايم) ونشر كتب إعلامية كثيرة في الفن - هذه النشاطات ساهمت في تعريف الجمهور تجارب

الفنانين التجريديين الاوائل، وهب رسامون مثل ستيوارت ديفز، ودوف، واي. إي. غالاتن، وجورج موريس، وبازيوتس، يدعمون الحركة بحماسة بالغة. وفي اثناء الفترة ذاتها، ساهم فنانون، امثال: فيركمان في هولندا، وكارلسوند في السويد، والالمانى شفيتزن، وبين نيكولسن في انكلترا، وتيرين غارسيا في اوروغواي، وبيثورتي في الارجنتين، وآرپ وكوبكا وسونيا ديلوني وهيربان وفوترييه في فرنسا؛ وكذلك الفنانون الذين كانوا يعملون في باريس يومئذ مثل: كاندنسكي، وكلوسون في بلجيكا، ومانيلي في ايطاليا، والفلمنكي فانتوجيلو، كل هؤلاء ساهموا في تلك الانطلاقة التجريدية المذهلة التي ميّزت الحقبة في اعقاب الحرب مباشرة.



روشنبرغ: معلب الاثر - ١٩٦٤

انتصار الحقيقة الجديدة

كانت هذه الظاهرة بادرة متلاحمة متناسقة، لكنها اقل كثيراً من كونها سلوكاً عاماً تجاه عدد من المعضلات التي تواجه الضمير الخلاق في لحظة حضارية معينة. لم يكن لهؤلاء الفنانين ان يعيشوا على رأس المال الذي ورثوه عن سبقهم من الفنانين البارزين، لكن ما كان يؤرقهم هو تجاوز الحدود التي وقف عندها أولئك الفنانون كل في الاسلوب الذي انتهجه. وبعد عام ١٩٤٤ لم يجد الرسم في أوروبا وأمريكا بداً من خوض صراع على حساب التقليد الواقعي، الذي قاد بدوره الى بلورة نهج جديد أصيل.

وبخلاف كل منطق، فإن اساتذة الفن الكبار أمثال: بيكاسو وماتيس وبراك الذين نادوا بالرسم الثوري في بداية القرن، وجدوا انفسهم مطوقين برواد اشد منهم تطرفاً، دعوا الى اكتساح كل شيء في طريقهم والانطلاق مجدداً من الصفر. لقد تساطوا: مادام التعامل قد تم لحد الآن مع «الشيء» بهذه الصيغ المتعددة، فلم لاتفية أصلاً من الرسم؟ وفي وقت من الاوقات، عندما شرعت العقول الكثيرة ترفض عالماً لم تعد العلاقة فيه بين الوعي والطبيعة تقوم على اساس تقليدية، اوضحت الحقيقة مؤلف عقبة امام الفرد، ناهيك عن الفنان. بعد كل هذا، فالحقيقة الوحيدة التي امتلكت الشرعية ووسطوة التأثير - مما لاسبيل لانكارهما - هي الحقيقة الباطنة للعقل والمخيلة والحواس. ومنذ ذلك الوقت وما بعد، لم تعد مهمة الرسام اعطاء المشاهد صورة وهمية مقنعة، بدرجة تزيد او تنقص الحقيقة المدركة، بل الاستعاضة عن هذه الصورة - الوهم بحقيقة اكثر صدقاً وحداث، حقيقة تنبثق من فعل الروح المستقل - الحقيقة الذاتية.

اتجاهان للرسم التجريدي

لوحظ إذا انه منذ عام ١٩١٢ دأب كاندنسكي على التعبير عن افكار مماثلة في كتابه «الروحانية في الفن» وانه كان يطبق تلك الافكار على الجزء الحديسي والعاطفي من عمله. وقد اتخذت «الحقيقة الجديدة» التي دعا اليها باصرار عنواناً لها في «صالون» باريس الذي نُظم في عام ١٩٤٦ برعاية هيربن وكوبكا وما نييلي الذين كانوا، مع ذلك، ثائرين على رومانسية كاندنسكي ان لم يكن على نظرياته ايضاً. كانوا في الواقع من انصار مالفيتش بقدر اكبر. يضاف الى هؤلاء، مونديريان الذي كان لقنه العقلاني الساكن، المركب من عناصر هندسية خالصة، تأثيره في الفنانين سنوات عدة، لاسيما عندما شرع الرسم غير الشخصاني يجذبهم اليه الواحد بعد الآخر. ان الحركة التي سميت «التجريدية» في الرسم سرعان ما انقسمت الى اتجاهين متخاصمين: احدهما يستلهم كاندنسكي ويجمع حوله الرسامين الفنانيين التعبيريين، والآخر يلتف حول مونديريان ويضم العقلانيين والكلاسيكيين وكل خصوم الرومانسية أمثال: غورن وهيربن وما نييلي وهيليون في فرنسا، وبالا وبرامبوليني في ايطاليا وبولوبي وبيل في سويسرا، وفوردمبرغ - كيلد هارت في ألمانيا، وبين نيكلسون



جونز: الخنثى - ١٩٩٣

وباسمور في بريطانيا، وبيترز وسيرفرانكس في بلجيكا. وعلى حواشي هذين الاتجاهين اثنين آخرين هما پول كلي، ورؤيته الغنائية، الذي كان على درجة من الذاتية بحيث لم يكن يسعى الى كسب الاتباع له، وروبرت ديلونى وهـ اوفيتيه^(٥) التي أثرت في الفن الالمانى قبل الحرب العالمية الاولى، وادخلها الولايات المتحدة كل من مورغان روسيل وسانتون ماغدونولد - رايت.

وجدت التجريدية العقلانية الخالصة صدئ لها في امريكا، حيث شجعها في الاخص البرز، احد اساتذة الباوهاوس السابقين، وديلر وغلازير من اتباع موندرين الذين بقيا على اخلاصهما للتشكيلية الجديدة التي دعا اليها استاذهما، وتُعزى

* الاورفية، Orphism، مذهب قديم اقرب الى الصوفية، مبني على شخصية الموسيقي الشاعر الاسطوري اورفيوس وتقول الاسطورة عندما لدغت افعى حبيبته يورديسي يوم زفافها ورحلت الى العالم السفلي. مثوى الاموات. نزل اورفيوس الى بلوتو إله العالم السفلي وسحره بفنائه، فسمح له باعادة زوجته على ان تندعه ومما ساعدان الى عالم الاحياء دون ان ينتظر وراءه. لكنه فعل في اللحظة الاخيرة فقدها الى الابد.

الفضل اليهما في ان موندريان، بعدما استقر به المقام في نيويورك في عام ١٩٤٠ لقي في امريكا فهماً وتقديراً اكبر مما لقيه في اوربا.

وبين الأوائل الذين استمروا على نهج كاندنسكي نذكر في الأخص هارتنغ، الفنان الألماني الذي اصبح مواطناً فرنسياً وسبق له ان ارتد عن الفن الشخصي قبل عشر سنوات من قيام الحرب العالمية الاولى، وكذلك ثلاثة فنانين من اصل روسي هم:

نيكولاس دي ستايل الذي مات ميتة مأساوية في عام ١٩٥٥ بعد فترة قصيرة من عودته الى الفن التشبيهي، وهولياكوف ولانسكوي. كما نذكر جيرارد شتايدر السويسري المولد، الذي كان اسلوبه الدرامي العنيف يناقض تماماً الاشكال الرزينة قوية البناء التي رسمها سولاج في سن الثالثة والعشرين، وكان من اتباعه. والاشارة تجدر عرضاً الى ان التجريديين الذين تألفت اسماؤهم في فرنسا آنذاك لم يكونوا من اصل فرنسي. والظاهرة التي حدثت بعد الحرب العالمية الاولى مباشرة عادت الى الظهور من جديد بعد الحرب العالمية الثانية لكن بفارق واحد، هو ان الرسامين لم يأتوا فرنسا ليتعلموا او يستمدوا الالهام منها بقدر ما قدموا اليها ليجدوا فيها البيئة الملائمة لفنهم اكثر، فكان ان اسسوا «مدرسة باريس» جديدة اكبر من الاولى واكثر تنوعاً، وبدلاً من ان تجمعهم المدرسة في رابطة واحدة تنافسوا فيما بينهم وتنافروا.



مونتج: ترانم - ١٩٦٨ / ١٩٦٩

ساد الاعتقاد فترة ان انصار التجريدية الخالصة سيجرون الحركة كلها وراءهم. كان هذا اعتقاداً خاطئاً، فالحركات المعارضة، ان لم نقل المنفصلة عنها، كانت ماتزال تتمتع بنشاط ونفوذ كبيرين، كما في سابق عهدها، وسرعان ما تحركت في صميم الحركات غير الشخصية لتفسح المجال لبروز «الاصناف» المعروفة من الفن التشبيهي مجدداً، مثل: الانطباعية والوحشية والسوريالية والتعبيرية. وكان ان ادعى البعض منهم انتسابه الى مونييه بـ (زنابقه المثلثة) وادعى آخرون انتسابهم الى بونار وحتى الى رسامي «الفرشاة» الصينيين، بينما ادعى غيرهم انهم اشتقوا سلمهم اللوني العنيف من فلامنك في فترته الممتدة بعام ١٩٠٥، او تأثروا بطريقة الكتابة التلقائية التي نادى بها أندريه بريتون. وفي اوربا، كما في الولايات المتحدة، كان الاحساس بضرورة الشكل يقل شيئاً فشيئاً. فقد اكتشفت امكانات جديدة للصيغ، كالتأثير الكامن في اللون ذاته منفصلاً عن الشكل، او الصيغ الملقى على القماش بالخير واللطف والطرشة، احياناً بعنف قوي، وحياناً بنغمات لونية رهيبة مذهبة. وما لبثت ان ظهرت تعبيرية وسلوكية جديدة في الرسم التجريدي كان لها اتباعها وانصارها، لافي باريس ونيويورك وحسب، بل في انكلترا وايطاليا واسبانيا وحتى في اليابان. وبينما كان انصار التجريد «البارد» الذين لا يد لنا من الاعتراف بأن اعمالهم احتوتها «التركيبية» و«الأورفية» والتشكيلية الجديدة فعلاً، يقلون عدداً وتأثيراً، فان التجريديين «الساخنين» فازوا بقصب السبق في كل مكان، وطوّروا فنّاً غنائياً تراوح بين البث العاطفي الرقيق والفزارة القصوى في الانفصاح. وفي فرنسا وامريكا وانكلترا نحتت اصطلاحات من كل نوع لتعريف هذه الاتجاهات المختلفة:

الفن الآخر (art autre) ، تاشيزم (tachisme) ، الفن اللاتشبيهي، الفن اللاشخصي، رسم الفعل، الرسم الايمائي، وكلها دلت على ظهور اعمال جديدة بالتقدير حقاً كونها فاقت المواقف والتسميات التي اوجت بها. واختصاراً، كان فناً غريزيا له انصاره، وله اعداؤه الذين اتهموه بأنه خالٍ من اي فكر او هدف، وانه استسلام تام تزامن ظهوره مع ظهور بوادر الانحلال العميق الذي اصاب الحضارة. كما ادين لأسباب أخرى باعتباره رفضاً او انعداماً للقدرة على فهم الشكل او تفسير الانفعالات والتحكم بالوسيلة، اضافة الى انه يهيء فرصاً مثالية للبلهاء والافاكين المتطفلين على الفن.

انتصار التجريدية الغنائية

مهما يكن، فقد حققت التجريدية الغنائية خطوات متقدمة سريعة وكسبت عدداً من المؤيدين، كان بعضهم دون ريب موهوبين حقاً وحازوا على شهرة عالمية، مثل: جان فورتزييه (١٨٩٨ - ١٩٦٤) في فرنسا الذي كان اول من شعر بالحاجة الى الفن اللاشخصي... الى بُعد جديد للفضاء والى مادة صورية جديدة. كما فجر ويلز (١٩١٣ - ١٩٥٣) عاطفته المتدفقة ورؤاه الحاملة (فنترتته) على القماش.

وفي الوقت الذي قنع فيه اتباع كلود مونييه بطريقة او بأخرى بالرسم البيئي، وخاض البعض الآخر تجربة ساحات اللون المتجاورة او وضع لمسات من اللون



روى لىكنست: الهام - ١٩٦٣

المتشبع، جرت محاولات أخرى نحو شكل من اشكال التعبير التخطيطي على غرار الرموز التي ابتكرها ميرو وشخصيات دويوفيه الهزلية. وعلى الرغم من ان بعض المعبرين التجريديين، ومن بينهم جورج ماثيو الذي يُعدّ أكثرهم موهبة، واصلوا الجهد في حقل الرسم الایمائي الذي طغت عليه السمة الخطية، فان هناك رسامين آخرين احسوا بضرورة قيام ايصال عاطفي مباشر مع المشاهد بأشكال أكثر احياء بالشخصية الانسانية. وفقدت الرموز سطوتها، واحتلت رشرشات الصبغ مكان الخطوط، وصارت هناك لاشكالية مقصودة للشكل، وتوارت البقية الباقية من المفاهيم الصورية امام الابهام والغموض والانتشار. ولم يعد الرسامون يقومون بأية تخطيطات مسبقة بل صاروا يقبلون على قماشة اللوحة بالفرشاة رأساً، او يرشونها، او يرذونها «بيخونها» باللون.

الى جانب هؤلاء الذين اطلقوا لانفسهم العنان دون اي سلطان على حوافزهم الحسية والعاطفية، هناك آخرون قرنوا احساسهم المتدفقة ببصيرة تامة مع الايقاعات العظيمة للكون، وانشتوا يتحسسون رائحة الأرض وتغير الفصول وهدير الرياح والتحام الماء بالسماء. كما ان آخرين، امثال: بازين وإستيف ومانيسير وبيوربت؛ الذين رفضوا الانصياع الى قواعد الرسم التشبيهي، لكنهم لم يمنحوا

ولامهم للتجريد الغنائي او للتجريد الهندسي، وحافظوا على القيم التشكيلية لمصطلحهم الصوري، وكلما تشبثوا بها باصرار، نأوا عن هذه القيم اكثر فأكثر. كان استاذ التجريدية الغنائية في الولايات المتحدة جاكسون بولوك (١٩١٢ - ١٩٥٦) الذي بلغ حد التطرف في اللاعقلانية بأسلوبه (تكنيكه) المعتمد على خربير الاصباغ اتاح للرسم ان يحيا الحياة التي اغدقها عليه. مع ذلك، فقد تدخل في اللحظة المناسبة تماماً ليقم علاقة مطلقة بين العمل وبينه، بين ارادته الخلاقة والخلق الذاتي لرسمه. كان جاكسون بولوك، وفرانز كلاين (١٩١٠ - ١٩٦٢) بمخيلته الغضة، وويلم دي كوننغ وكليفورد ستيل وببي. ديليو. توملن ومارك روثكو وفيليب غاستون وأدولف غوتليب وهيلين فوانكنثال، قادة «رسم الفعل» وبه كان لأميركا، اول مرة، مدرسة حية للرسم واعية بأصالتها، على الرغم من تشربها كثيراً بالحضارة الاوربية، وبالآسيوية احياناً. فهناك، في الواقع، نكهة شرقية نستشفها في اعمال كلاين وموثرويل وكليفورد ستيل وروثكو ومارك توبي، في الاخص، الذي لقي فنه باطني النظرة تقديراً ملحوظاً في فرنسا، كما حظي الفن الصيني الياباني باعجاب عدد لا يستهان به من الرسامين الفرنسيين.

وسواء سُمي هذا النوع من الرسم رسم الفعل او اللاتشيهي، فإن اعداد الفنانين ونشاطاتهم (من الذين مارسوا التجريدية الغنائية) فاقت كثيراً عدد المتحمسين للتجريدية الهندسية. وحين تبوءت الاخيرة اهمية اعظم شرع رسامو التجريدية الغنائية بدورهم الاضمحلال او التحول الى حالة اخرى، عدا اولئك الذين وجدوا في نهجها اكثر ما يلائم مواهبهم الفريدة. ومن بين هؤلاء كان مارك توبي وويلم دي كوننغ في الولايات المتحدة، وكاميل براين وجورج ماتيو، وجان دوبوفيه في فرنسا الذي افسد من الامكانات الكامنة في الصبغ بطريقته الاصلية الخاصة في لوجتيه «نسيجيّات» و«احتقالات الشمس».



ويسلمان: حلم كولاج، - ١٩٦٣



فلساريلي: غوتا - ١٩٥٨

الاولية في مستلزمات الفنان

كان دويوفيه اول من دُلِّل على أن مستلزمات الفنان وحدها كافية لتعريف الفضاء والضوء، وأنه بدلاً من أن تكون سلبية وثانوية ففي استطاعتها ان تصبح عنصراً أساسياً في الصورة. وينبذهم التقنية القديمة بصيغها الاملس المنظم، فضل الفنانون استخدام خصائص الوسيط الصوري التعبيرية. وقد تدفق ذلك بطوفان من الحمم فوق قماشات هوسياسون، واضفى على اعمال تايبيه القطالوني الاسباني خشونة وجفافاً، وتقجّر على قماشات فيتو، الاسباني الآخر الذي صُغق تحت يد داميان الروماني. وفي امكنة اخرى استنبطت تصورات جرداء تقريباً، بالريليف (الرسم الناتئ) لتنتقل الينا عاطفة بدائية حبل بشاعرية هذا العالم الجديد. ولجأ الاسبانيان ميلاريس وساورا الى تضمين رسومهما اجزاء ملتوية ومتجددة من القماشة.*

وقبل ذلك بسنوات، افاد الفنان الايطالي بوري الذي عمل طبيباً في الجيش اثناء الحرب، من المعادن الممزوجة والمواد المستهلكة، مثل قماش الاكياس والخشب المحروق وصفائح الحديد وقطع البلاستيك. لم تكن المسألة بالنسبة اليه مسألة تحطيم الرسم بهذه الوسيلة، بل الاخرى خلق صور مكونة عقلاً من عناصر طبيعية منتقاة من بين الانقاض المبتذلة والمُهملّة. وقد كان لهذا الاختيار المذهل المنطقي، ما يبرره وهو ان بوري كان يحاول قهر قوى الابداء ويحارب ضد الرهافة الجمالية. غير ان هذا القول لا ينطبق على عدد آخر من الفنانين الذين استعملوا اجط انواع المواد واكثرها اشعثاً من اجل ان يعلنوها حرباً في صف اعداء الرسم ليس إلا. وكان هذا في الاصل ما اطلق عليه «فن القمامة» الذي تناوله ثانياً واستفله بمنهجية الواقعيين الجدد. وصار الرسامون مأخوذون بالأرض المتشقة، بالنفايات، بالتعري والتعفن، وأبدوا اهتماماً غير متوقع، من جديد، بالحقيقي والملموس والطبيعية.

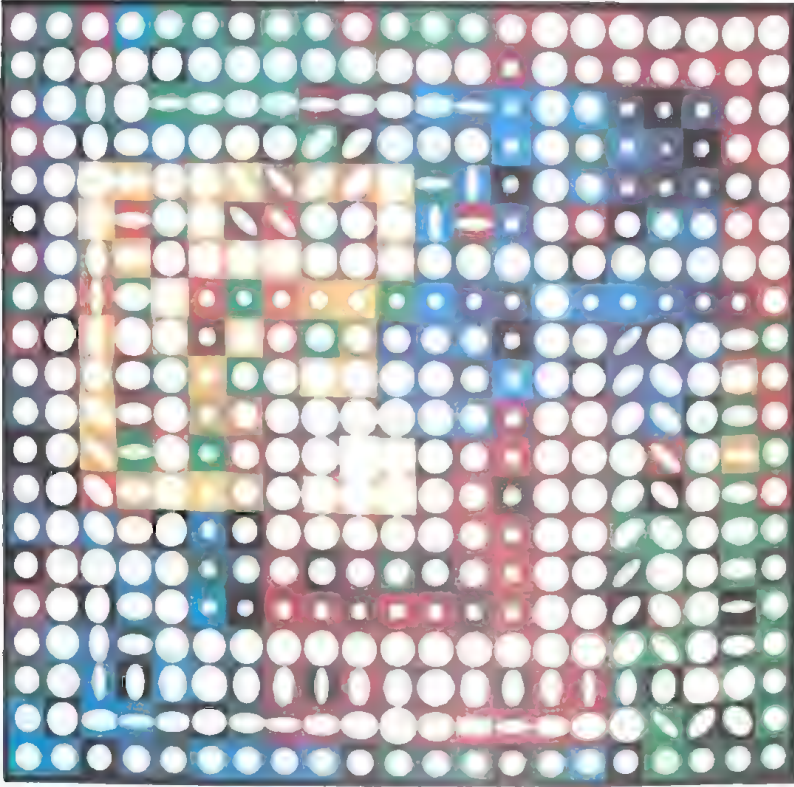
اعطى انصار الفن «الشخصي» انطباعاً بأنهم يصدد اعلان الطلاق النهائي بينهم والعالم الخارجي. كان فنهم، كما ساد الاعتقاد، خاضعاً لنوبات من المزاجية، أبخرة غفنة من اللاوعي، وخفقات مكبوتة للحياة العضوية الداخلية. والحق، ان ما فعلوه هو استئساخ الخشونة في سطوح الجدران، والتجعدات في الجلد القديم، والصدأ في الحديد المتآكل، ولحاء الاشجار، وحبيبات الحجر، وألياف الخشب، وانسجة الجلد، والجزيئات الناجمة من ظاهرة التبلور او التصلب كما تظهر تحت المجهر، وجعلوا من ذلك كله فناً لهم.

هو ابحاث الطبيعة

ايجازاً، ان الغنائية المنمنمة لدى توبي، مثلاً، ليست نتاج التجريدية بقدر ما هي تقليد للواقعية المجهرية اللامتناهية في الصغر، والتي لم تكن أكثر تناقضاً للحقيقة من الانطباعية التجريدية، وهي التي انتجت النسخ الاخرى للوحة موني «الزنابق المائية» بلا زنابق، أو من التعبيرية التجريدية عندما غمرت، بالصينغ الوفير، الأشكال التي سبق لآينسور وسوتين، وكوكوشكا أخيراً، ان عملوا على تشويهها.

أية بلبلّة للاصطلاحات تلك التي تعكس بلبلّة النزعات الجمالية! فمئذ عام ١٩٥٠ أصبح النشاط الفني من التعقيد ما يحتم علينا ان نغفر للمشاهد ضياعه في هذه المتاهة. لكن مما يبعث على التفاؤل ان هناك دائماً خيطاً مرشداً ينسج من ثناياها - مضاعفة وتأكيد التناظرات مع الطبيعة في الفن اللاشخصي.

لاسيبيل الى الانكار ان الحقيقة بدأت تملي حضورها في اعمال بازين ويودان ومانيسير، ولدى ابعاد في اعمال بينون. ان التطور المعاكس في فن هيليون ونيكولاس دي ستايل، الذي كان في البدء محض ظاهرة فردية، فسمح المجال لنشوء حركة عامة بعد اقدم دي ستايل على الانتحار في عام ١٩٥٥. وبسير نفسه (١٨٨٨ - ١٩٦٤) الذي اعلن في عام ١٩٢٠ «ينبغي علينا ان نقلل من النظر حوالينا ونزيد منه في



فاسلريل: للجوزاء - ١٩٦١

دواخلنا وعبر عن نفسه مستبشراً بأرقّ الألوان وأكثرها تحفظاً، عاد هو الآخر ينظر حواليه في العامين الآخرين من حياته.

هذه العودة الى الطبيعة شجعت على نمو نوع من السورديالية الجديدة تجلّت في اعمال توابين وهانتاي وليونورا كاريغتون. وتبقى الحقيقة بارزة في انه حوالي عام ١٩٥٩ ظهر رسم شكلاني جديد الحق ضرراً بالرسم اللاتشبيهي، سُمّي في فرنسا بالواقعية الجديدة، وفي امريكا بالفن الشعبي (البوب). وقبل ان تقدم وصفاً له علينا ان نستعرض الظروف التي ادت الى نشوئه وتطوره.

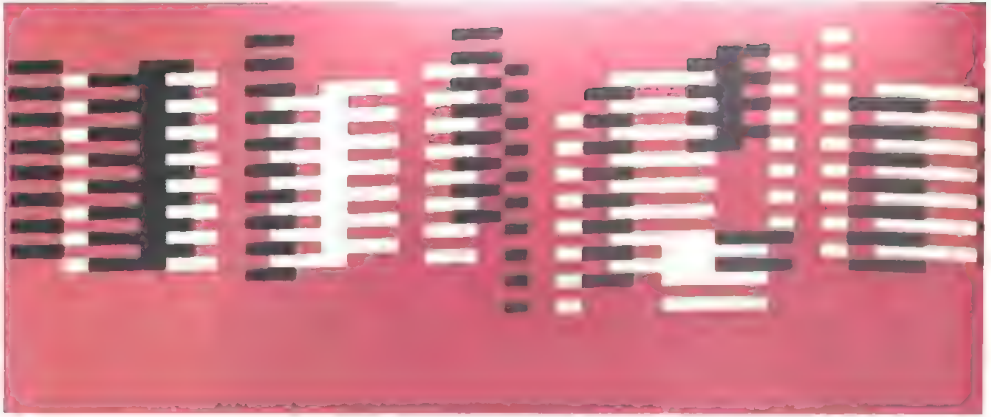
اتخذ الفن المخاصم للحقيقة الذي اقتحم الاستوديوهات في نهاية الحرب الاخيرة في البداية شكل التجريد الخالص. وبصورة رئيسة التجريد الغنائي، الذي كان هو الآخر ممزقاً بين السلوكية اللاتينية والتعبيرية الجرمانية وبين رسم الفعل الاميركي وسادته الفوضى لفرط تنوّعه، في باريس بالأخص. والبهجة المسعورة في رسوم أبيل ويورن تتناقض مع العمل احادي اللون تقريباً لمارفينغ وداونغ واللون الاحادي التام لايف كلاين الذي نضج قبل اوانه وتوفي في عام ١٩٦٢.

وقد سبق ان اشرنا الى ان فنانين آخرين استكشفوا التأثيرات المذهلة التي بإمكان مواد الرسم ان تحققها. وكان التطور المنطقي لهذا ان الواسطة التي يستخدمها الفنان كانت صورية في البدء ثم تهشمت اجزاء من الأشياء او مجموعات من العناصر الطبيعية. وقد اعقبت تكوينات بوري من الاخشاب وجنفاص الاكياس صور شولتز المؤلفة من رقع قماشية رثة وصور كاليينوسكي الاطرية وصور كيمني المعدنية. فالرسم باختصار اضحى أكثر اختلاطاً بالنحت، كما وجد له حليفاً بالعلم، وقد شهد الباريسيون فعلاً مكائن شوفر الدينامية وآلات تنغلي الاوتوماتية. ان المدافعين عن التجريدية «الباردة»، وقد واجهتهم هجمات التجريدية الغنائية القوضوية، صمدوا في مراكزهم.

ففي فرنسا، بعد مانيلي، قاد فاسارييلي حركة الفن الهندسي، وكان من فنانيه البارزين الدانماركي مورتنسن، والانكليزيان فكتور پاسور وليم سكوت، والايطاليون بونفاتي ورو وريجياتي الذين خلفوا برامبوليني، والسويديان كارلسوند وبيرتلنغ. وشكل البرز وغلارنو مدرسة في الولايات المتحدة. هؤلاء الفنانون بتنوعهم لم يكن في استطاعتهم ان يكونوا خصوصاً اشداء لدعاة التجريدية الغنائية، التي كانت تلقى معارضة اشد من الواقعيين الجدد في باريس ونيويورك. وبما يؤلف تناقضاً في الظاهر، ان هذا التحدي نشأ بالاصل في التجريدية الغنائية ذاتها، والرسم الذي ظُنَّ انه قد رفض اية مساومة مع عالم الظواهر الخارجية، كما راينا، يتمنطق فجأة بأسعمال الواقعية المنبوذة. فقد صار في الامكان الآن ان يقال إن «نقطة» ألوان بولوك يمثل النظام العصبي لجسم الانسان، و(خريشات) ولز تقارن بنسج المادة، ودقائق الاصباغ لدى هوسياسون تُشبه بولادة جديدة للأرض. كل شيء كان يدل على انبعاث طبيعي، واعطت انتقالات بعض الفنانين من الفن غير الشخصي الى الفن الشخصي، على قلتها، قوة دفع جديدة الى هذه المسيرة.

استمرارية الفن الشخصي

واقع الامر أن النزوع الى الفن التجريدي لم يُضعف من رصيد رسامي الاجيال السابقة، او يززع مكانة اساتذة الوحشية او التكميلية او التعبيرية. كان بونار، آخر الانطباعيين، قد توفي في عام ١٩٤٧، ودوفي في عام ١٩٥٣، وديران في عام ١٩٥٤، وفلامنك في عام ١٩٥٨. كما ان الانطباعيين الآخرين اينسور وتولدي توفيا في عامي ١٩٤٩ و ١٩٥٦ بالتعاقب. وبعد عامين من ذلك التاريخ توفي رُو. وفقدت ايطاليا اعظم فنانيهما المستقبليين: بالا في عام ١٩٥٨، وموراندي (مبتكر الرسم «الميتافيزيقي» مع دي كيريكو) في عام ١٩٦٤. وقبل خمس سنوات من وفاته في عام ١٩٥٥، اكد فيرناند ليحيه على واقعيته. وفي صورتيه «البثانين» وحفلات الريف، عاد حتى الى مادة الموضوع والحكاية. ان تقنية «مقطعات الورق» الملونة (الابرو) التي ابتكرها ماتيس عندما حال المرض بينه واستعمال الفرشاة، وسلسلة رسوم «الاستوديوهات» والطيور، لبراك، بدأت في عام ١٩٥٥، ولم تستنفد صور جاك فَيُون



البرزخ: فيوغ - ١٩٦٥

التحليلية المنظمة ومشاهده الطبيعية مفردات الفن التشبيهي. فبيكاسو نفسه استخدم كل المفردات على مسؤوليته، إما بالتعاقب أو بالتزامن، في أعماله المتناقضة متعددة الجوانب، حيث اخضع الشكل تبعاً للكمال الكلاسيكي، أو السلوكية المفرية، أو عذابات الاسراف الاسباني المعروف. وفي الفترة ذاتها، كان كوكوشكا، الذي يصغر بيكاسو بخمس سنوات، يكمل المسيرة في سالزبورغ التي كانت تنذر بالنوبات الأخيرة للتعبيرية الألمانية. لم يطل العمر بأي رسام من معتنقي الحركة التكعيبية الأصلية. وانتقل البعض، مثل متزنجر (١٨٨٣ - ١٩٥٧) وهابدين (المولود في عام ١٨٨٣) الى الفن الشخصي في الوقت الذي تحول آخرون، مثل: غليزس (١٨٨١ - ١٩٥٣) والارجنطيني بيوتوتي (المولود في عام ١٨٩٥) نحو التجريدية. وكان مارسيل دوشامب (المولود في عام ١٨٨٧) الذي ساعد على نشوء الدادائية الجديدة في الولايات المتحدة، المعروفة أيضاً بالفن الشعبي (البوب)، الحي الوحيد الباقي من الاولاد الاشقياء للمجموعة الدادائية.

تحول مشهود

لذا، في الوقت الذي انحصر اهتمام الاجيال المتأخرة من الفنانين بمصطلحات «الفن التجريدي» واصل معظم الفنانين القدامى، الذي جددوا اللغة الصورية والرؤية في النصف الاول من هذا القرن، الرسم بالاسلوب الشخصي ولم يتسن لبراك او فيون او ليجيه او بيكاسو التمهيد للعودة الى الفن الشخصي التي ظهرت بوادرها في حدود عام ١٩٦٠، والفن الشخصي بدءاً كان، في اصوله ووسائله، معارضاً بشدة الفن التجريدي. وعلى العكس، كان الرسم التجريدي ذاته، والتجريد الغنائي في الاخص، هما اللذان حافظا دائماً على صلة معينة بعالم الظواهر الخارجية، بمرونة خاصة، مما شجع على تكاثر الفنانين الذين غالباً ما كانت تنقصهم التجربة.

كل هذا مهد للتحول المذهل الذي قأد العصر الذهبي للرسم اللاشخصي الى نهايته، فقد اصبحت الرسم اللاشخصي هو «الرسم الشخصي الجديد» واحتل الملموس مكان التجريد، واتخذت اللاشكلية «شكلية» ثانية. وبينما سار هذا الاهتمام الطبيعي بما هو خارج الذات بدأ بيد مع الاتجاه الواضح لتحطيم الذات، لم يعد الرسامون الطبيعيون يقنعون بالايحاء بالشئ أو بتحديد من خلال الخطوط والالوان، بل ضمنوا الاشياء ذاتها وجعلوا من العالم الحقيقي الملموس الذي نعيش فيه عالمهم، بمدنه ومصانعه واعلاناته وسلعه المنتجة بالجملة.

وعندما بلغ النزاع بين الرسامين الغنائيين والعقلانيين ذروته حوالي عام ١٩٥١، ظهرت الواقعية الجديدة استغرافازية طموحة فنية متزامنة في باريس ونيويورك. كان بعض الفنانين قد استبق الحركة فعلاً، فمنذ عام ١٩٥٠ ادرك راوشينبرغ ان رسم الفعل قد انتابه الاعياء، على الرغم من انه نفسه كان تعبيرياً تجريبياً راسخاً. ويعد عامين عرض على الجمهور اول «الرسوم المجمع»: فضلات اشياء إزاء خلفية صورية ذهبت أبعد مدى من صور مارسيل دوشامب «للأشياء الجاهزة» وكولاجات شويتز. ويفضل التشجيع الذي استمداه من الرائد لاري ريفرز، وحتى بالنسبة لأولئك الذين سبقوا مارسيل دوشامب، وقف راوشينبرغ وجاسبر جونز وقفة لاتقبل المساومة في الدفاع عن النهج الذي لجأ الى استعمال مواد المشاهد الحضرية. وقد أشر ذلك مولد الحركة التي وصفت بحق بالدادائية الجديدة (التي عُرفت بتسميتها الشائعة: الفن الشعبي «البوب») بسبب خصائصها الشعبية والسوقية.

كان هينز وثيغلي في الفترة ذاتها يعرضان ملصقاتهما المرفقة على الجمهور في باريس، وكان إيف كلاين (١٩٢٨ - ١٩٦٢) قد استرعى الانتباه بتكديس الالوان التقيية، وطانغلي بماكنة رسمه. وقد دفعت تجارب هؤلاء الثلاثة واستيعابهم الكلي الآتي للواقع الناقد الفرنسي بير ريسستاني الى ان يطرح بيانه الخاص بـ «الواقعية الجديدة» في نيسان ١٩٦٠. وكان هذا هو الاسم الذي اطلق على الاتجاه الجديد، وقد احتوى اكرام النقاية في لوحات آرمان، والعروض الاعلانية لرايسي، والرسوم - الشراك لسوييري، والورق المجدع لدوشامب. وما لبثت ان تراكمت اللوحات لتجميعات الاشياء، وفضلات الحديد، وقطع الملصقات المتهرئة، ومِرَق المناشف الورقية، في داخل فرنسا وخارجها.

نجاح الفن الشعبي (البوب)

سار عمل الواقعيين الجدد الفرنسيين في خط مواز لعمل راوشينبرغ وجونز، بعدما انضم اليهما روزنكويست وويسلمان وجيم داين وسيغال وألدنبرغ ووارهول. وعلى الرغم من ان الواقعيين الجدد والفنانين الشعبيين تقاسموا الافتتان بالاشياء العادية الشائعة ذاتها، إلا اننا ينبغي ان لا نخلط بينهم. فكل حقيقة يومية تقدمها الواقعية الجديدة الباريسية في كامل عريها كانت مادة للفن الشعبي كذلك، اما الفن الاميركي فقد اختلف عنها لانه استخدم تقنيات الاتصال الجماهيري للاذاعة والصحافة. فكل شيء في الولايات المتحدة له مساس بالحياة اليومية، في الشوارع وعلى الجدران، في



سونيا ديلوني: تكوين - ١٩٥٢



پرومبوليني: تكوين - ١٩٥٥

وأجهت المخازن وفي الرسوم الكرتونية القصصية - وهي الواقع الهجومي المبتذل في الحياة الاميركية - صار ملكاً للفنانين الشعبيين يعتزون به. ولقد كان هذا العالم مألوفاً لدى الفرد الاميركي، بحيث غالباً ما همل الجمهور وكبر لاولئك الذين اطلقوه بجرأة متناهية لينتشر على وجه البسيطة كلها، والذين «صدروه» الى ما وراء حدود بلادهم وجعلوا هذا الفن الجديد مقبولاً في الخارج ايضاً، ومنحوه اعترافاً رسمياً. لقد قدر له النجاح فعلاً منذ منح «البيتاله» الدولي المنعقد في البندقية الجائزة الاولى للرسم لراوشينبرغ في عام ١٩٦٤. وفي السنة ذاتها رحبت صالات العرض في غيت ولاهاي وامستردام بحرارة بالفن الجديد، ولم يعد هناك إلا الاعتراف بالواقع ولاول مرة ارى فن اميركي خالص مستقل كاسح موقعاً له في التاريخ. وكان من الطبيعي ان يجد له اتباعاً في اوربا، وانصاراً مثل: بوشير والن جونز وهوكني وبيتر فيليب في انكلترا، وبستوليتز في ايطاليا، وفاهلستروم في السويد، على سبيل المثال لا الحصر.

كانت موجة الواقعية التي اجتاحت الفن الحديث عارمة، إلا انها سرعان ما جوبهت بمقاومة عنيفة من قبل الفنانين ذوي النفوذ والمكانة الفنية التقليدية، كماليفيتش وموندريان، او بفضل احياء التجريدية الخالصة في اطار الشكل المزدوج للفن البصري والحركي. وكلاهما اعتمد التأثيرات الهندسية والتناقض في اللون والتواء (الريليف)، والاكتشافات في حقل العلم والتكنولوجيا، التي الفت سوية عالماً رؤيويّاً مثيراً. ان تجاوز الاشكال الساكنة والالوان، او الاشكال والالوان وهي في حالة حركة لاسيما في الفن الحركي، يولد اهتزازاً على شبكة العين، ومهما كانت الوسائل المستخدمة فهذه الفن البصري والحركي معاً حدث المشاهد على المشاركة الفاعلة في عمل الفنان.

ترأس فاسارلي الحركة في فرنسا وضمّت ايضاً طانغلي وموريلي وبعدها من فناني اميركا الجنوبية، وبخاصة دي سوتو، وكروز - ديين، وفارداثيغا، وتوماسيلو، الذين اعطت مخيلتهم وبراعتهم وشدهم كل مرادفات الرسم لتجميعاتها من الاشكال والفضاء والضوء والايقاع والطاقة. لقد استعاضوا عن المواد التقليدية (كقماش اللوحة والفرشاة ومندرج الوان الملونة «الپاليت») بتجميعات للموشورات والالنيوم والاقراص المتلوية والاضوية المستلطة.

لم يكن تحدي الانطباعات المألوفة المستساغة للزمان والفضاء جديداً كلياً، فقد سبق لمارسيل دوشامپ ان انتج قبل ذلك بمدة طويلة عمله «المصنوع جاهزاً، بعجلة دراجة هواثية، وموهولي - ناج بعجلته الوهاجة في عام ١٩٣٠، وحرر كالدلر، بعمله «المتحركات»، النحت من سكونه التقليدي. والآن جاء دور الرسم ليتحرك! صار اكثر التقنيات تنوعاً يستعمل اليوم، اما بصورة انتقائية او متزامنة.. تقنيات مستعارة من البصريات والسينما والميكانيك والكهرباء والالكترونيات. وبما ان المعرفة التقنية المطلوبة تتجاوز احياناً قدرات الفرد الواحد، فقد ظهرت مجموعات من الفنانين تعمل معاً على انجاز عمل ابداعي مفرد، وتآلفت فعلاً مجموعات من هذا النوع في فرنسا وايطاليا والمانيا ويوغسلافيا واسبانيا، وكانت من اكثرها نشاطاً، «جماعة احياء الفن البصري» في باريس.

الفن البصري



وجد الفن البصري (الأوب) فنانين يزاولونه وجمهوراً يرحب به في الولايات المتحدة وفي غيرها. وفي كانون ثان ١٩٦٥ نظم متحف الفن الحديث في نيويورك معرضاً للأعمال البصرية بعنوان «العين المستجيبة» سرعان ما اعقبته عروض أخرى في عدد من صالات العرض الفنية. ان الفضول الذي أثاره المعرض اعطى الفن البصري زخماً أكبر، لأن الفورة الكامنة في الفن الشعبي كانت قد خبت فعلاً. ومما اضاف المزيد على تذوق وتقدير هذا النهج البسيط المنقى المتناسك، الذي تزامن ظهوره مع انحسار مد التجريدية الغنائية، اعمال الرسامين التركيبيين: ايلز وورث كيلى، وكينيث نولاند، وكاك يونغمان، وفرايك ستيلاموريس لويس. وكان دعم الفنانين المعاصرين امثال: بينكرت وكوديير ومييزكاوسكي وستانزاك قد دفع بموجة التجريدية الهندسية الى اجتياح السوق الاميركي تحت شعار: الفن البصري (الأوب، كما اطلق عليه) في مقابل الفن الشعبي (البوب).

وعلى الرغم من ان الفن الشعبي انتشر في اوربا وحظي باهتمام جيل جديد من الفنانين، إلا انه لم يجد له جمهوراً، ولم يجد الاسلوب الشخصي الجديد المستورد من الولايات المتحدة اميركية صدى واسعاً في مدارك وثقافة القارة القديمة، فقد كان الفن البصري يشق طريقه - كما الحال في امريكا - لاكتساح الفن الشعبي اكتساح الفن الشعبي رسم القفل من قبل.

في كل الظروف، كان الرسم الحديث على جانبي الاطلتي يغذ السير نحو عودة مشهودة الى الاسلوب الشكلافي في قسم واسع منه، بينما كان القسم الاخر يعود

ادراجه الى قواعد مونديريان التي بدت كأنها خلفت قواعد كاندنسكي. وفي الوقت الذي التزم فيه التركيبون الجدد في الفن البصري بالطريقة العقلانية في التكوين، فإنهم انصرفوا الى الاعتماد على التأثيرات الاضافية للتجربة النفسية - الحسية ايضا، في محاولة لتكثيف المشاهد بالمواد والتقنيات التي وفرها العلم لهم. لاإسراء في ان للعلم امكانات هائلة كامنة بالنسبة للفن السوري لاتنفك تغنيها، اللهم إلا اذا تسببت وسائل الدمار المتقنة بحوزته في انحطاطه. ويبدو ان الرسم بواسطة المسند وقماشة اللوحة قد فقد بعض رصيده السابق، وضحى اليوم يميل الى الاندماج مع الفنون الاخرى ليكون تركيبات تستجيب بنسبة اكبر الى حاجات الجماهير. لكن الحاجة ستبقى دائماً قائمة الى الفنان الفرد الذي يخلق الروائع بأبسط الأدوات وأكثرها تقليدية، بينما يواصل الآخرون التعبير عن انفسهم بلغة أكثر تلاؤماً مع قرن الذرة والالكترون. فنحن نعيش اليوم في عصر تتعرض فيه ماهية المبادئ الانسانية العريقة للتحدي، لاسيما ان كفاية الوسائل والأدوات التي بين ايدينا ازدادت زيادة هائلة. وفي تأكيدات وانكاراته، وفي ثقته وشكوكه التي تجعله يبدو مرتبكاً، ما يزال واضحاً ان الرسم يعكس ثورة في الفكر والاخلاق، حتى في اوضاع حياتنا. والاسئلة ذاتها تطرح عند كل تحول عظيم في التاريخ: كيف يتصالح الانسان مع العالم الذي يغمره؟ وكيف يكون بمقدور الفنان، الذي غالباً مايبتنى الرقص او العزلة او القنوط، ان يحقق ذاته في هذا العالم، وضد هذا العالم، معاً؟ ان التكهّن بمآل الرسم الذي يندفع نحو آفاق ماتزال طَيّ الغيب، ينبغي ان لا يدهشنا بعد اليوم. فقد سبق لنيتشه ان قال: «الفن ليس بحاجة الى اليقين». ما يحتاج اليه الفن حقاً هو الافراد الذين في استطاعتهم التصدي بثبات للقوى الجارفة التي تهدد كياناتهم.. وسيكون هناك دائماً مثل هؤلاء الافراد.

هذا الكتاب

يستعرض هذا الكتاب الحركات الفنية التي باتت تقترون بأفكار الحداثة. فهو يُظهر التنوع الهائل في رؤى الفنان حين غامر بإبداعه في ما كان يبدو في معظم الأحيان، خروجاً على المواصفات الأكاديمية والمسلمات الفكرية الموروثة. ويتركّز الكتاب على المبرّزين في هذه المغامرة المنعشة للذهن. يعين المزايا التي جعلت من هؤلاء الفنانين مجدّدي حضارة العصر. ومؤثري المستقبل. حتى غدت اسمائهم تمثّل بعض الرموز الأساسية للتجربة الخلّاقة التي عرفها الإنسان في زمننا هذا .